

POLLYANNA SOARES DE MELO FREIRE

ENSAIO SOBRE A PERDA DO INSTANTE DECISIVO

Dissertação de Mestrado em Linguagens Visuais
Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

POLLYANNA SOARES DE MELO FREIRE

ENSAIO SOBRE A PERDA DO INSTANTE DECISIVO

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

Prof Dr. Luciano Vinhosa Simão (orientador)
Escola de Belas Artes - UFRJ

Profª Drª Glória Ferreira
Escola de Belas Artes - UFRJ

Profª Drª Marisa Flório Cesar
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro - PCRJ

Rio de Janeiro, maio de 2009

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão, meu orientador.

A Dani, sempre companheira.

À família: os três Paulos, Patrícia, Zélia e Zenaide.

Às novas integrantes da família, Maria Clara e Letícia, e para suas mães, Fabi e Fátima.

A Tetê, Fred, Bete, Simone, Luiz Paulo, Amanda, Lucia e Fátima, que me acolheram no Rio de Janeiro.

Aos colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Aos professores Carlos Zilio e Milton Machado.

A Charles Watson.

Ao CNPQ, por viabilizar esta pesquisa.

Resumo

FREIRE, Pollyanna Soares de Melo. Ensaio sobre a perda do instante decisivo. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais) - Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

Esta dissertação parte da problemática do tempo tal como é imposto pela fotografia instantânea, a qual veiculou valores que progressivamente foram associados ao ato fotográfico. Abordada a partir de alguns dos meus trabalhos dos últimos dois anos, o cerne da dissertação está no desenvolvimento de um pensamento sobre o tempo tanto pela via técnica, operado pela máquina fotográfica, quanto filosófica.

Abstract

FREIRE, Pollyanna Soares de Melo. *Essay on the loss of the decisive moment*. Dissertation (Master's Course in Visual Language) - School of Fine Artes, Center of the Humanities and Arts, Federal University of Rio de Janeiro, 2009.

This dissertation starting-point is the problematic of time as it is imposed by the snapshot photography, which vehiculated values that were progressively associated to the photographic act. The dissertation's approach results from some of my works produced in the past two years, being centered on the development of a reflection about time both in a technical way - operated by the photographic machine - and in a philosophical one.

Índice

Introdução	p.6
-------------------------	-----

Capítulo 1: Aparelhos, dispositivos, máquinas (procedimentos técnicos)	p.10
1.1.....	p.14
1.2.....	p.16
1.3.....	p.19
1.4.....	p.22
1.5.....	p.25
<i>Ilustrações</i>	p.28

Capítulo 2: O instante	p.33
2.1 Wesely.....	p.33
2.2 O Corte.....	p.35
2.2.1 A duração do instante.....	p.37
2.3 O instante e a decisão.....	p.39
2.4 Roupnel e Bergson.....	p.42
2.5 Wesely e Bresson: instantes desveladores.....	p.44
2.5.1.....	p.46
2.6 Aporias.....	p.49
<i>Ilustrações</i>	p.52

Capítulo 3: A repetição	p.56
3.1 Sobreposições.....	p.57
3.1.1.....	p.58
3.2 Entre autorias: posse, apropriação e propriedade.....	p.60
3.2.1.....	p.64
3.2.2.....	p.66
3.3 O eterno.....	p.68
3.3.1.....	p.70
3.4 Inconclusões sobre a perda do instante decisivo.....	p.72
3.4.1.....	p.72
<i>Ilustrações</i>	p.73

Conclusão	p.75
------------------------	------

Referências	
Bibliografia.....	p.77
Sites.....	p.79
Filmes.....	p.79

Introdução

O vulto de um rapaz salta sobre um espelho d'água; uma enorme poça que extravasa o campo de visão. O rapaz está em pleno vôo. Pernas abertas, o tronco ligeiramente inclinado para frente. Atrás dele está outro vulto, distante e pequeno em relação a este primeiro. O outro parece olhar a cena ou olhar para trás, difícil saber com certeza. De fato está em pé, aparentemente com as mãos no bolso. Atrás, uma torre destaca-se sustentando encravado um relógio grande e redondo. Diagonal ao segundo vulto, ao fundo, corre uma parede onde estão fixados cartazes de balé. Perpendicular a esta parede, atrás dele, vai ao longo uma grade. A posição da bailarina do cartaz (pernas abertas, tronco arqueado para trás, no entanto) é como um rebatimento do rapaz que está em primeiro plano. O salto do sapato do rapaz está prestes a tocar o espelho d'água, num átimo toda esta cena irá se desmanchar; o tempo então é suspenso. A figura do rapaz duplica-se no espelho d'água (pernas abertas, tronco inclinado) como se fossem, o rapaz e seu reflexo, feitos da mesma matéria. E o mais irônico é que são, pelo menos aqui. Matéria fotográfica.

Fotografias

Nunca me considereei fotógrafa, no entanto esta dissertação é sobre fotografia. Acredito que assim como esta dissertação, minhas fotografias também são *sobre* fotografia, e não fotografias estritamente (embora não deixem de ser imagens gravadas pela luz). Espero ser convincente sobre este ponto na extensão do que seguirá. Procuo discutir a fotografia através dela mesma, ao executá-la de modos pouco usuais. Penso quais são os elementos neste processo que são responsáveis por associarmos tão naturalmente a fotografia a determinados assuntos ou limitá-la a alguns de seus aspectos. Fotografia como lembrança, fotografia como fragmento de tempo, fotografia como captura de um instante, etc.

Esta dissertação materializa uma tentativa de fundamentar alguns dos trabalhos que venho produzindo desde 2007, e outros um pouco anteriores, sobre um alicerce teórico. No

entanto, o que poderia ser apresentado pelo artista que não conseguiria ser, ou dificilmente seria, revelado pelo olhar de outra pessoa? O que aqui apresento decorre como resultado sincero desta dúvida. Levando em consideração que cada olhar já se diferirá de outro, talvez a posição em que estou me conduza a um muito particular. Algumas leituras me levaram a crer que uma contribuição dada, e que dificilmente poderia ser ofertada por outro, seria a disponibilização das escolhas que limitaram o trabalho a ser o que ele é, de uma lógica interna que se articula durante o seu fazer.

Considero que numa produção de trabalhos variados como a que tenho feito nos últimos anos, a qual não se limita apenas à fotografia, algumas questões se entrelacem, desemboquem e gerem tantas outras. Portanto considereei possível escolher um dentre meus trabalhos no qual poderia amarrar os capítulos desta dissertação e, amarrados estes, comentar outros trabalhos que convergiriam para o mesmo ponto ou universo de preocupações. Assim como as referências teóricas, estes trabalhos comentados seriam tanto quanto elas responsáveis por dar substância ao corpo desta dissertação.

O trabalho-mote ao qual me referirei daqui por diante será construído exclusivamente com palavras. Optei assim por não mostrá-lo, forjando uma existência textual separada da sua existência fotográfica ou como objeto. Ao contrário dos outros, dos quais as ilustrações constarão ao longo desta dissertação, assumi, arriscadamente, que este poderia existir assim, apenas através da sua descrição a qual se concentrará sobre diferentes aspectos nos três capítulos que seguirão. Uma estratégia com inspiração barthesiana: falar de algo que não se mostra, servindo como ponto de referência e discussão. Porém a imagem que não é mostrada, aqui não o é por outros motivos. Acredito que o trabalho em questão permita esta opção, pois, como refotografia de uma fotografia bastante conhecida, bastaria que eu o descrevesse e descrevesse seu processo de feitura para que ele existisse como o estopim teórico desta dissertação.

1 segundo

A imagem do rapaz e da poça que inicialmente foi descrita, “Derrière La Gare Saint Lazare”, é uma das mais famosas de Henri Cartier-Bresson. Intitulei a minha, feita a partir desta, “1 segundo (l’instant décisif)”. Consta no seu procedimento refotografar a fotografia de Bresson inúmeras vezes e de uma maneira muito particular, procedimento este será descrito no decorrer do primeiro capítulo. O capítulo procurará abordar principalmente esta fotografia a partir de um embasamento técnico, sendo este também o do dispositivo fotográfico, analisando de que forma este foi conceituado por diversos autores. Vislumbrar quais são as características que farão com que a fotografia pareça uma imagem sem código. Tenho interesse sobre esta primeira abordagem por já trazer o estatuto problemático da representação fotográfica, enfatizando o código de um meio que parece prescindir dele. Os termos, conforme apresento, partem essencialmente dos escritos de Vilém Flusser, Giorgio Agamben e Gilles Deleuze - os dois últimos analisando Michel Foucault.

O segundo capítulo falará especificamente sobre o instante, ou seja, neste caso, sobre a fotografia instantânea e os assuntos que nela estão implicados, como aquele do congelamento do movimento e corte temporal. Procuo explorar como representamos o instante tanto mentalmente como fotograficamente e, desta forma, como a imobilização do tempo estará diretamente associada à imobilização do movimento. Igualmente, o quanto estarão implicadas a suspensão do movimento, o ato fotográfico e o “momento decisivo”. Para tanto, fiz uma rápida inserção histórica perscrutando as relações que são referentes à criação e avanço das fotografias instantâneas e como, posteriormente, estas serão associadas ao poder de decisão do fotógrafo a ao desvelamento de algo – de uma realidade invisível – proporcionado também por esta decisão. É este capítulo que dedico a sintetizar alguns aspectos ligados à prática de Bresson, assim como determinados pontos aos quais a minha recorrência à sua imagem pretende observar. Serão constantes neste capítulo, como

contrapontos contemporâneos, referências aos trabalhos de Michael Wesely e Hiroshi Sugimoto.

Por último, o terceiro capítulo estará ligado estritamente à questão da repetição, seja ela a repetição de um procedimento, seja como repetição de uma fotografia já existente, entre outros, os quais serão esclarecidos oportunamente. Paralelo a este assunto apresentarei como a noção de autoria foi sedimentada nos últimos tempos – com o intuito também de revelar o quanto a reprodução de algo geraria um diálogo entre dois autores, um discurso que se contrapõe a outro pré-existente – sugerindo uma leitura da “mesma” fotografia a partir de outros parâmetros.

Capítulo 1:

Aparelhos, dispositivos, máquinas (procedimentos técnicos)

O trabalho que será abordado ao longo desta dissertação, responsável por ancorar e direcionar a escolha dos temas adiante tratados, se limitará a uma única imagem; uma fotografia. Por ser portadora de uma série de pensamentos fundamentais no que diz respeito ao conjunto dos meus trabalhos, acreditei que por meio dela poderia abordar assuntos que, no geral, são pertinentes às minhas atividades recentes. Parte deles pode ser descrita muito amplamente como concernentes à relação problemática entre o tempo e a sua transcrição como imagem. Além disso, considero que este trabalho, frente aos outros, contém implicações teóricas ricas que podem servir como caminho comum para acessar, mesmo que parcialmente, os demais. A elegi, desta forma, com o objetivo de pôr em andamento a pesquisa (que já havia trilhado os caminhos mais insólitos) usando-a como ponto de referência: do qual sair e para o qual retornar.

Neste caso específico, a despeito de concretizar-se como fotografia – imagem gravada num suporte por um processo de impressão foto-químico –, progressivamente me dei conta que este trabalho inclui fundamentalmente uma atenção sobre o fazer da fotografia, o qual implica, entre outras coisas (e aqui principalmente) a relação fotógrafo-aparelho. O procedimento será tão essencial para o trabalho quanto a realização da fotografia como imagem fisicamente tangível. Em suma, acredito que a separação destes seja apenas metodológica, posto que a imagem e a construção desta sejam co-extensivas uma à outra, numa relação onde se significam mutuamente. No texto “The ontology of the photographic image”, 1958, Andre Bazin defenderá que o problema central da imagem fotográfica como reprodução mecânica, onde não há mais papel para o homem, estará mais no fator psicológico da formação da imagem – de sermos testemunha de – e que a *solução*, portanto, deve ser

procurada não no resultado, “mas na maneira de alcançá-lo”.¹ Embora me refira a um procedimento específico adotado por mim é notório que, atualmente, diversos textos que tem a fotografia como objeto partam de uma análise físico-química da sua produção. Como bem notou Jean-Marie Schaeffer², muitos deles têm como origem de discussão não a imagem, mas as suas premissas técnicas, lamentando que, em alguns casos, a análise se reduza a estas mesmas premissas.³ Se me ateno num primeiro momento a uma análise técnica é porque acredito que estes dados objetivos ajudem, de alguma maneira, a embasar uma contrapartida teórica.

O procedimento desta fotografia consiste basicamente na sobreposição de imagens para gerar uma outra, única. No entanto não é minha intenção criar uma imagem-síntese das outras, a qual anularia as multiplicidades favorecendo uma unidade não-problemática, mas criar uma união desconcertante, contraditória. O interesse em sobrepor imagens fotográficas tem sua genealogia tanto em outros trabalhos, os quais alcançaram resultados que me satisfizeram e dos quais formei séries, quanto nas diversas experimentações frustradas concomitante a estes, mas não menos importantes. Neste ínterim notei que havia um variado potencial significativo que estava diretamente relacionado à quantidade de possibilidades combinatórias entre a ação de sobrepor – como era feita – e *quais imagens* eram sobrepostas.

Gostaria de referir-me, antes de partir para o mencionado trabalho, a outros dois, um anterior e outro posterior, que pensam especificamente a sobreposição de imagens porém de modos diversos. O mais recente, feito no final de 2008, consistiu em refotografar todas as imagens contidas em cada fascículo do “Curso Prático de Fotografia” da editora Globo. O curso, lançado em 1983, era composto por seis fascículos: Mulheres, Gente, Natureza,

¹ Andre BAZIN, *The ontology of the photographic image*, Film Quartely, 13 (4), p.7

² O autor citará como exemplos Susan Sontag, Roland Barthes, Gilles Mora assim como Henry Vanlier (SCHAEFFER, 1996, p.14)

³ Em relação à redução operada por estas análises, Schaeffer teoriza: “...muitas vezes, trata-se de uma simples manobra tática tentando colocar a fotografia a salvo da pintura, pronta a reintroduzir pela porta dos fundos uma concepção de imagem que, nem por isso, deixa de derivar diretamente da estética pictórica ...” (1996, p.14)

Viagens, Esportes e Fotografia Profissional. Logo a série foi constituída por seis fotografias onde cada uma correspondia à união das imagens constantes em cada um destes fascículos. Para este fim, a máquina foi travada fazendo com que as diversas fotografias de cada fascículo se sobrepusessem gerando um palimpsesto sobre o filme fotográfico. Interessava-me naquele momento lidar com a construção de uma imagem fotográfica totalmente imprevisível, conhecida de fato apenas após o momento da revelação; esta seria formada a partir dos clichês da própria fotografia, brincando com as receitas de *como fazer* contidas naqueles fascículos e contrariando a própria fotografia que por eles é disseminada, onde está necessariamente pressuposta a previsibilidade do resultado (posto que a essência do fascículo está diretamente ligada a instituir uma regra para alcançar um resultado previsto, fazer a *boa fotografia*).

O outro trabalho, mais antigo, talvez mais próximo deste que pretendo tratar, consistiu em traçar um roteiro na minha cidade natal, São Paulo, que seria refeito diariamente durante dez dias. Nestes dias foram visitados os *mesmos* locais e estes eram (re) fotografados *com um único filme fotográfico*, o qual era rebobinado ao fim do dia e reutilizado no dia seguinte. Ao contrário do anterior, onde as imagens fotografadas individualmente – que uma vez reunidas dariam corpo à imagem final – eram subexpostas para que não velassem umas às outras, aqui a fotometragem⁴ foi feita regularmente. O resultado, à medida que o percurso foi refeito, correspondeu ao apagamento progressivo das imagens que eram gravadas diariamente no negativo. Considero deste trabalho não só o seu resultado fotográfico, mas igualmente todos os percursos diários que o compuseram. Em comum, embora a constituição das imagens nestes trabalhos seja essencialmente a mesma, o que me manteve interessada foi, de certa forma, a potencial novidade significativa que poderia advir da maneira como eram feitas as

⁴ A fotometragem é a medição da quantidade de luz que é necessária para gravar a imagem no filme fotográfico. Basicamente, a subexposição acontece quando a quantidade de luz está abaixo do que é necessário para que a imagem seja gravada; a superexposição, quando está acima.

sobreposições, processo que implicava, sob aspectos diversos, um olhar crítico sobre o ato de fotografar.

Finalmente, a fotografia objeto desta discussão consiste na reprodução de outra, *Derrière La Gare Saint Lazare*, de autoria do fotojornalista francês Henri-Cartier Bresson. Esta consistirá em refotografar a fotografia de Bresson. A máquina, como na série dos fascículos, teve que ser travada para que o filme não se deslocasse e todas as sobreposições pudessem ser feitas sobre apenas um frame do negativo. A imagem final então é construída por meio da sobreposição de 1.000 outras exposições feitas seqüencialmente desta mesma imagem. Para que a imagem não fosse “apagada” à medida que as sobreposições eram feitas, a fotometragem foi calculada para que entrasse pouca luz, muito menos que o necessário para gravar adequadamente a imagem sobre o negativo, mas o mínimo suficiente para impressioná-lo. A fotometragem, de um modo geral, é calculada por dois recursos principais, a abertura do diafragma, que é responsável pela quantidade de luz que entrará na máquina, e pelo obturador, que determinará por quanto tempo o filme ficará exposto à luz. É pelo ágil abaixar e levantar do obturador, interceptador da luz que atinge o filme, que a ínfima fração de um movimento pode ser captada num instantâneo. O tempo da exposição fotográfica neste trabalho foi ajustado para um milésimo de segundo (1/1000) onde, somadas as exposições individuais, totalizaria 1 segundo. A idéia principal era trabalhar a fragmentação do tempo fazendo uso dos limites da própria máquina fotográfica – na qual as possibilidades de tempo de exposição vão de 1 segundo até 1 milésimo de segundo – e, a partir daí, gerar os parâmetros para constituir uma única imagem sem que houvesse a perda do referente (o rapaz e a poça ou, sob outro ponto de vista, a própria fotografia de Bresson).

Como relatei agora, elementos do presente trabalho já vinham sendo desenvolvidos anteriormente, assim como foram levados adiante. Tanto refotografar fotografias já existentes

quanto problematizar o tempo, seja ou não pelo ato fotográfico (tempo captado nas imagens, tempo do fazer do fotógrafo), são elementos que extravasam o limite deste único trabalho.

Esta extensa apresentação técnica e detalhista do trabalho tem em vista explicitar o quanto os recursos da máquina estão considerados e, além disso, entranhados, na constituição do próprio sentido do trabalho. Observar os códigos em operação nas imagens que são condicionados pela máquina. Considero que o risco do excesso possa ser enfrentado aqui tanto para assegurar que não se perca o significado do trabalho, de uma construção temporal estritamente pensada em dependência dos recursos da máquina, quanto para o embasamento das questões que seguirão.

1.1

Aos processos fotográficos convencionais corresponde um pensamento e um procedimento técnico linear, o que reflete a adoção de um pensamento de feições cartesianas. Então, o fotógrafo é apenas um elemento, importante, mas não essencial, nesse processo. Como se trata de um procedimento técnico, qualquer um que tenha um conhecimento superficial sobre o assunto poderia estar em seu lugar.

(...) Os procedimentos fotográficos não férricos, como a goma arábica e os processos que se valem do selênio e demais variantes alternativas podem ser considerados como intracódigos fotográficos, os quais requerem o termo diferencial da especificidade, é dizer: um especialista.

(MONFORTE, Luiz G., 1998, p.96)

Na tese de doutorado da qual esta citação faz parte, o autor⁵ distingue a fotografia produzida artesanalmente (aquela feita pela técnica da goma arábica⁶, por exemplo) daquela de um processo convencional, o qual caberia interpretar como sendo aquele guiado pela máquina fotográfica. O termo diferencial entre as duas é o de um especialista, ou seja, de que

⁵ Luiz Guimarães Monforte é doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em Sistemas Representacionais Urbanos e Mestre em Artes pela School of Photographic Arts and Sciences do Rochester Institute of Technology. Foi professor nas cadeiras de Fotografia e Comunicação Visual, tendo pertencido, dentre outras universidades, ao quadro docente da Universidade Estadual Paulista, onde acompanhei suas aulas.

⁶ Neste processo um papel não-fotográfico, comum, é recoberto por uma solução de goma arábica, pigmento e líquido fotossensibilizante (bicromato de potássio ou amônia); assim é possível fazer uma fotografia pelo contato direto do objeto com o suporte (papel), prescindindo do aparelho fotográfico.

para os processos artesanais fotográficos seria necessário alguém com conhecimentos específicos sobre o meio, enquanto naqueles mediados pela máquina, não necessariamente. O que me chamou a atenção, a ponto de citá-lo como introdutor ao que seguirá, foi me dar conta da existência deste ponto nodoso que está infiltrado na fotografia que é mediada pela máquina. Questão que envolverá principalmente a interação do fotógrafo com o aparelho e das intenções humanas que são constrangidas pelos mecanismos do mesmo, para usar as definições de Vilém Flusser.⁷

Se o fazer técnico do fotógrafo que é mediado por aparelhos pode ser compreendido como linear, seguindo uma série de coordenadas dadas de antemão para a produção de uma imagem, é inevitável pensar também na imagem fotográfica sob estas condições. Junto ao título de fotógrafo há o ônus do conhecimento das regras que vigem no aparelho, além de outras cobranças. Acredito que da mesma forma que há uma constrição imposta por estes meios, há um potencial subversivo presente nos mesmos. Não é a mera produção de imagens, como num processo pré-estabelecido pela máquina, mas *como* são produzidas e que gestos as contêm. Neste panorama, o subversivo, genericamente compreendido, não seria aquele que é ignorante das regras, mas aquele que consegue manipulá-las de acordo com as suas intenções.

Resgatando ainda algumas considerações de Monforte, este dirá sobre o processo fotográfico artesanal da goma arábica:

Considero-o como um divisor de águas entre aquilo que é fotografia e aquilo que pode ser chamado de arte fotográfica. Os procedimentos artesanais nele envolvidos fazem com que o fotógrafo deixe de ser um mero captador de imagens, ou um mero impressor, para assumir o papel de qualificador da imagem. (MONFORTE, Luis G; 1997, p.119)

Aproveitando-me desta passagem, pois contém distinções que me chamaram a atenção, gostaria de ponderar sobre a divergência do fotógrafo como *captador de imagens* e

⁷ *Filosofia da Caixa Preta*, p.19-28

qualificador de imagens. Pensar a distinção de um e de outro tal como ela é dada a ser compreendida por estas citações: se qualificar uma imagem terá como característica esta ser produzida artesanalmente ou, pensando de outra forma, quais são os fatores que estarão em jogo numa fotografia produzida pelo aparelho. Ou seja, relacionando esta segunda citação com a primeira, talvez *qualificar* algo esteja de fato relacionado a uma *especialidade*, a ser um indivíduo com conhecimentos especiais ou excepcionais em determinada prática.

Estes primeiros parágrafos são antes de tudo investigativos, explorando livremente alguns pontos a serem desenvolvidos. Posto que toda técnica envolva restrições, seja dotada de qualidades distintivas, e que estas ditarão as características do que é produzido⁸, penso quais são aquelas relacionadas ao aparelho fotográfico. Esta investida procura fazer o levantamento das questões que estão no cerne da produção do trabalho inicialmente abordado: *a construção de uma imagem mediante a manipulação dos recursos dados por um aparelho*.

1.2

Nos textos que venho acompanhando, não raro encontram-se distinguidos os termos *imagem* e *imagem técnica*. Flusser definirá como *imagens técnicas* aquelas geradas pela intermediação de operações programadas, que são características dos dispositivos, pondo em questão não só o processo mas também o trabalho do artista, estando os dois implicados.⁹ Este último, o trabalho do artista, se alterará com o surgimento da fotografia, pois progressivamente nota-se a necessidade de uma mudança radical sobre aquilo que instituía numa obra a expressão humana a qual, até então, era marcada pela atuação direta da mão do

⁸ Ronaldo ENTLER, *Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes*, p.275

⁹ Vilém FLUSSER, *Filosofia da Caixa Preta*, p. 275. O assunto é aprofundado no capítulo que Flusser dedica à imagem técnica que vai das páginas 13 a 18.

homem.¹⁰ Philippe Dubois¹¹ (1999), através de apontamentos precisos, fará mais claramente o discernimento entre imagens produzidas manualmente daquelas inscritas pelo aparelho. Designa como *máquinas de imagens* estas construções ópticas presentes há muito tempo, desde a Renascença, que reproduzem o visível sem, no entanto, fixá-lo. A *câmara obscura* é uma delas, simplesmente um dispositivo óptico que, apesar de ser precursor da máquina fotográfica, é muito diferente desta, pois não desenha por sua conta a imagem sobre o suporte. Ou seja, embora existissem dispositivos ópticos há tempos, estes não foram tão incisivos quanto as suas sucessoras, pois a imagem nestes ainda era produzida pela mão do homem resguardando esta característica fundamental. O autor designará a tendência sob a qual estão abrigadas estas imagens de *humanista*; é aí que tradicionalmente o Sujeito se inscreve na imagem.

O *maquinismo*, referente à intervenção da máquina na fixação das imagens, será crescente no dispositivo, operando uma separação definitiva (do humanismo) no início do séc. XIX, precisamente com o advento da fotografia, onde seu processo parecerá 'como uma representação quase "automática", "objetiva", "*sine manu facta*" '. Principalmente por formar a imagem através de um processo mecânico, à fotografia, especificamente, foi atribuída uma credibilidade imensa e muito singular em relação à veracidade da sua representação. Dubois¹² enumera três momentos distintos da sua abordagem teórica: *A fotografia como espelho do real*, como *transformação do real* e como *traço do real*. Se a primeira está fundamentada sobre a semelhança entre a fotografia e o seu referente, a segunda não mais entenderá esta como neutra, mas sim como uma maneira de transpor, analisar, interpretar e até modificar seu referente (o real), ou seja, como meio codificado. Já a terceira ponderará que, sendo a

¹⁰ Andre BAZIN, *The ontology of the photographic image*, Film Quartely, 13 (4), p.7. É no mesmo sentido que Phillipe Dubois, 1999, escreverá: "Assim, por exemplo, atribuir-se-á, cada vez mais frequentemente, a essa tendência de "desumanização" do dispositivo de fabricação de imagens, uma dimensão axiológica, nela vendo principalmente uma "perda de artisticidade". (p.69)

¹¹ *A linha geral (as máquinas de imagens)*, p.68 e 69

¹² Philippe DUBOIS, *O ato fotográfico*, p. 26

fotografia produzida a partir de uma relação fotoquímica com o seu referente, numa “aderência” a este, será dotada de um sentimento de realidade inevitável, mesmo quando somos conscientes de seu código. A questão principal destas imagens técnicas, aqui posta, é que parecerão prescindirem de uma decodificação, confundindo-se com aquilo que representam.¹³

... o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito. (...) Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. (FLUSSER, 2002, p.14)

Tal é o entranhamento entre técnica e imagem que aquilo que é fotografado, o referente, parece co-extensivo à própria imagem, fazendo-nos esquecer do aparelho que o enquadra. É por isso que Flusser dirá que o aparelho é obscuro, talvez (e paradoxalmente) por uma estranha transparência. Técnica¹⁴, no sentido tradicional grego, *téchne*, refere-se a um conjunto de regras, visando eficácia e produtividade, estritamente direcionadas para a obtenção de um resultado. Tecno-logia, então, é utilizar a técnica como ferramenta, o saber fazer (*savoir faire*); desta forma até a imagem produzida a partir do decalque de uma mão é tecnológica, pois envolve o saber da técnica. Tecnológico também é o dispositivo onde este saber torna-se necessário para a constituição de uma imagem, por exemplo, necessitando ao mesmo tempo “de instrumentos (regras, procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (um processo, uma dinâmica, uma ação, um agenciamento do jogo)” (DUBOIS, 1999, p.66). O que é artiloso no dispositivo fotográfico é que este, cada vez mais,

¹³ Dois autores pesquisados, Rosalind Krauss e Jean-Marie Schaeffer, farão referência a um mesmo episódio acontecido em 1983, quando Agnès Varda, no canal francês FR3, lança um programa chamado *Un minute pour une image*. Neste, diversas pessoas (desde escritores, críticos de arte até motoristas de taxis) foram convidados a comentar uma fotografia durante um minuto. O que sobressai destes comentários, para Krauss (2002, p.218), é que estes sempre se referiam ao “tema” da imagem e, para Schaeffer, que os comentadores frequentemente faziam associações entre acontecimentos pessoais e as fotografias (1996, p.230), raramente atentando ao código fotográfico, o que é sintomático para os autores.

¹⁴ Philippe DUBOIS, *A linha geral (as máquinas de imagens)*, p.65-67

não apresenta claramente suas regras, dispensando que o operador tenha consciência destas, posto que a imagem poderá ser produzida mesmo na ignorância das mesmas.

Retomando Dubois, este condenará o discurso que vê como gloriosos os avanços técnicos das máquinas, esquecendo tudo de não-novidade e até mesmo de “regressivo” que este discurso prega quando é visto da perspectiva da produção de imagens, da representação. No entanto, também não haverá necessariamente um retrocesso desta (da produção de imagens) ligado diretamente aos avanços das máquinas; os dois argumentos são falaciosos porque partem do mesmo equívoco: relacionar diretamente os dois progressos (seja aquele que implica o ganho de um à perda do outro, seja do ganho mútuo).

1.3

O termo *dispositivo* é usado extensivamente por diversos autores, não se restringindo a uma única esfera, mas referindo-se ao funcionamento de um sistema potencialmente presente em diversas áreas, seja ela política, social, filosófica, entre outras. Giorgio Agamben, ao analisar o significado que o termo recebe em diferentes contextos, cerca uma definição que está presente em todos eles: da “disposição de uma série de práticas e mecanismos (...) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e obter um efeito”. (AGAMBEN, 2005, p.11) O termo, para o autor, possui uma característica essencialmente pragmática, ligada à ação e àquilo que é resultado a partir da mesma. Neste ponto esta definição assemelha-se muito àquela apontada por Dubois sobre o termo *téchne*. Estratégico no pensamento de Michel Foucault, porém não definido por ele em nenhum momento, o dispositivo não só foi objeto da atenção de Agamben mas também de Gilles Deleuze.

O que é comum às duas análises é a compreensão do dispositivo como uma rede formada por linhas de diferentes naturezas que delimitam sistemas heterogêneos (estéticos,

científicos, políticos, etc).¹⁵ Deleuze falará dos dispositivos foucaultianos como conjuntos multilineares¹⁶ que, mais do que meramente formados, são atravessados por linhas. Desenredar estas linhas é cartografar o dispositivo. Deleuze nomeará primeiramente duas dimensões dos dispositivos: as curvas de visibilidade e de enunciação, que farão definições em função do enunciável (discursos que expressam) e do visível (visibilidades que preenchem).¹⁷ As curvas de visibilidade serão a maneira que a luz incide distribuindo o visível e o invisível de um objeto, que já não existe sem que ela o faça visível; não são as formas dos objetos, mas as formas de luminosidade criadas pela própria luz, um respectivo regime de luz. Outras linhas aí estarão retificando as curvas destas primeiras, atravessando o dispositivo, como as linhas de força, de subjetivação, de ruptura, de fratura; entrecruzam-se e misturam-se através de variações ou mudanças de disposições.

Já Agamben tanto ensaiará uma possível genealogia do termo, conforme este foi adotado por Foucault, quanto sua derivação etimológica. Observando especificamente como Foucault poderia ter passado a adotá-lo a certa altura, Agamben acredita que seu uso esteja baseado em um ensaio que Jean Hippolyte, professor e grande influência de Foucault, escreve sobre Hegel. O ensaio fala da distinção que Hegel fará em diferentes momentos de uma religião positiva e de uma religião natural, onde a primeira, especificamente, estaria vinculada à imposição de um conjunto de crenças, regras e ritos aos indivíduos. Em última instância, à relação entre liberdade e coerção. Etimologicamente, numa segunda abordagem, a adoção do termo “dispositivo” foi feita primeiramente pelos padres latinos advindo da tradução da palavra grega *oikonomia*, referente à prática administrativa. Em suma:

Comum a todos esses termos é a referência a uma oikonomia, isto é, a um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é de administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens. (AGAMBEN, 1995, p.12)

¹⁵ Gilles DELEUZE, *O mistério de Ariana*, p.83 e Giorgio AGAMBEN, *O que é um dispositivo?*, p. 9

¹⁶ Gilles DELEUZE, *Op. cit.*, p.83-85

¹⁷ *Idem*, *Foucault*, p.52

Comparável a estas primeiras delimitações do dispositivo está aquela feita por Flusser do aparelho fotográfico¹⁸. À diferença de um instrumento e de uma máquina¹⁹, que não esgotam aquilo que Flusser definirá como aparelho, o que caracterizará o último (de um modo geral) é *estar programado*. O aparelho então é um objeto pós-industrial. Seu operador antes de ser um trabalhador (*homo faber*), posto que a atividade exigida não se afirme mais pela manipulação do mundo objetivo, é um jogador (*homo ludens*), pois o seu valor estará mais na capacidade criar informação: produzir, manipular e armazenar símbolos. Dentre os aparelhos, o aparelho fotográfico será o mais simples e, na medida do possível, o mais transparente deles. Diferenciarão-se, deste modo, as atividades daqueles que manipulam as máquinas (trabalhadores) e os aparelhos (jogadores); enquanto os primeiros “modificam o mundo”, os últimos agem na tentativa de esgotar o programa. Aquilo que é produzido pelo fotógrafo está inscrito previamente por aqueles que fabricam o aparelho e, assim, suas possibilidades estarão já prescritas no programa: “Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa”, seu empenho será o de “obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades”. (FLUSSER, 2002, p.23) O fotógrafo é antes um jogador, neste sentido proposto pelo texto, brincando *contra* seu próprio brinquedo (esgotando-o) e não *com* ele.

Tanto na maneira exposta por Flusser como na análise feita por Agamben, são abordadas leis limitativas, sejam elas impostas por aparelhos ou dispositivos, que obrigam aqueles que por elas são limitados a constituírem-se na relação com as mesmas. Ao complexo aparelho-operador, Flusser nomeará *caixa preta*, pela dificuldade de discernimento dos

¹⁸ Cf. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*, p. 20-28

¹⁹ Para o autor, os instrumentos, diferenciando-se dos aparelhos, se caracterizarão por informar os objetos da natureza produzindo bens de consumo. São prolongamentos de dedos, braços e dentes, simulando (e otimizando) estes órgãos na forma de martelos, enxadas, etc. As máquinas, por sua vez, são o aprimoramento técnico dos instrumentos. Em outra passagem (p.47) Flusser se referirá à fotografia como primeiro objeto pós-industrial no qual o valor está *mais* na informação que contém do que propriamente no objeto. “Ao segurar a fotografia entre os dedos, o receptor se engaja contra o objeto e em favor da informação, símbolo da superfície da fotografia”.

procedimentos que o aparelho oferece a quem queira operá-lo; o que se vê é apenas o canal, o *input* e o *output*, permanecendo obscuro seu processo codificador (é caixa preta).

Ainda sobre esta questão aparelho-operador, Agamben, de maneira semelhante, fará a distinção entre duas classes: a dos seres-viventes e a dos dispositivos. O uso destes dispositivos pressupõe comportamentos, gestos e pensamentos, originando os processos de subjetivação. O *sujeito* então é resultado do corpo-a-corpo entre os seres-viventes e os dispositivos, onde os segundos sugerem condutas a serem adotadas pelos primeiros. Seguir nesta relação sem limitar-se aos dispositivos não se refere à destruição destes e menos ainda à forma correta de usá-los.

Será a mesma linha de subjetivação que Deleuze remarca em Foucault, um processo no qual se dá a produção de subjetividade, a dimensão do “si próprio” (*soi*): “ela está para se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou o torne possível”.²⁰ A produção de subjectividade num dispositivo envolve uma “dobra”, colocando as linhas de força sobre si mesmas. Não são mais nem “formas determinadas” (saber) nem “regras que coagem” (poder), mas de *regras facultativas* que criam novas possibilidades de vida²¹, mesmo que estas, em última instância, criem novos dispositivos, pois “pertencemos a certos dispositivos e neles agimos”.²²

1.4

Os autores não se restringirão apenas a definir quais são as características do sistema composto num dispositivo, mas, igualmente, além da interação que há deste conosco, qual é a particularidade deste relacionamento e como infringi-lo. O *jogo* será relacionado aos dispositivos ou aparelhos fotográficos tanto no texto de Agamben quanto no de Flusser, mas é

²⁰ Gilles DELEUZE, *O mistério de Ariana*, p.87

²¹ *Ibid.*, p.92

²² *Ibid.*, p.76

encontrado fugazmente em outros tantos que abordam a fotografia, como no de Philippe Dubois. Como a fotografia pede uma nova maneira de abordar o seu fazer, que, ao contrário de outras práticas, não exige um tempo de “gravidez e parto”²³, mas o encontro e a decisão, o *jogo* parece ser muitas vezes citado por envolver uma prontidão do fazer e do pensar frente à oportunidade. De outra perspectiva, quando se refere ao fazer *com* os dispositivos, este diz respeito não só à prontidão, mas também ao agir mediante as regras dadas – como num jogo.

Para Flusser o jogo é uma “atividade que tem fim em si mesma”. (FLUSSER, 2002, p.78). No aparelho fotográfico este jogo é fácil de ser bem jogado, posto que seu modo de uso, cada vez mais simples, inscreve-se do lado externo do aparelho. No entanto, perversamente, as regras são dificilmente aprendidas: “Quem possui aparelho fotográfico de “último modelo”, pode fotografar “bem” sem saber o que se passa dentro do aparelho. *Caixa Preta*”.²⁴ Ainda nos anos 30, no ensaio “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin fala de uma dissociação entre o objeto e a técnica, de um fotógrafo que não mais está à altura do seu instrumento, como se supunha que acontecia no século XIX, onde o procedimento técnico era extremamente laborioso, com longos tempos de exposição, e exigia conhecimentos muito específicos do operador.²⁵

O fotógrafo sabe como alimentar a caixa (*input*) para fazer com que o aparelho produza fotografias (*output*), mas por ser ignorante sobre seus processos internos, é dominado por ele. O brinquedo é o aparelho, “objeto para jogar” , e o jogo (ou brincadeira) se instala na tentativa de esgotar as potencialidades inscritas; para tanto o programa do aparelho deve ser rico, pois do contrário seria esgotado fácil e rapidamente pelo fotógrafo. A liberdade da práxis do

²³ Susan SONTAG, *Sobre Fotografia*, p. 146

²⁴ Vilém FLUSSER, *Filosofia da Caixa Preta*, p.54

²⁵ Apenas para complementar, acrescento a citação que Benjamin fará de Camille Recht, a qual diz: “o instrumento está à disposição o pintor, como do fotógrafo (...) como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas, que não pesam tão rigorosamente sobre o violinista”. (BENJAMIN,1996, p.100)

fotógrafo se dará na produção de uma imagem não prevista pelo programa, é estratégica, como a de um enxadrista. Em suma: “liberdade é jogar contra o aparelho”.²⁶

Em outro sentido, o *jogo* para Agamben (2007) é definido em relação às antigas cerimônias sacras, rituais e práticas divinatórias pertencentes à esfera religiosa. Os jogos são derivados da quebra da unidade entre mito e rito, de uma história que é narrada e a ação que a põe em cena. Assim, nestes, são operados jogos de ação, *ludus*, ou jogos de palavras, *jocus*. Em cada um deles há uma dissociação entre mito e rito: ora mantém-se a ação, ora mantém-se a palavra; “só há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada”.²⁷ Cabe aos jogos serem os profanadores dos dispositivos. Profanar é restituir ao uso dos homens aquilo que foi dividido dele, num ritual, para passar a pertencer ao sagrado. A profanação é o contradispositivo. Restituir o sagrado ao uso dos homens é restituí-lo a um uso especial que não está relacionado à destruição, mas a um novo uso possível que o neutralizará. As operações que se valem de um modelo consagrado para o exercício do poder, mantendo intactas as forças²⁸, não podem ser chamadas de profanações:

*... é preciso lembrar que a profanação não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua separação (...) A sua operação – como mostra com clareza o exemplo do jogo – é mais astuta e complexa e não se limita a abolir a forma da separação para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso não contaminado.*²⁹

Ou ainda: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a *brincar* com elas” (o grifo é meu). Restituir ao uso não é favorecer algo com uma suposta naturalidade que lhe foi tirada, mas detectar o campo de tensões que nele se encontra entre natureza e cultura, por exemplo.

²⁶ Vilém FLUSSER, *Op. cit.*, p.74

²⁷ Giorgio AGAMBEN, *Profanações*, p.67

²⁸ Apenas para esclarecer, pois não gostaria de me estender oficialmente sobre este ponto, Agamben chamará de “secularização” aquilo que não neutraliza o poder das operações, o que a diferirá fundamentalmente da profanação. A secularização consiste em usar um modelo já estabelecido de exercício de poder e aplicá-lo em outro lugar: “Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto seu poder”. (2007, p.68)

²⁹ Giorgio AGAMBEN, *Profanações*, p.74

Tudo isso implica um modo de relacionar-se com os dispositivos / aparelhos. Numa entrevista, Marcel Duchamp, ele mesmo um jogador, dirá a respeito do jogo: “As peças não são belas por elas mesmas (...) o que é belo – se a palavra “belo” pode ser usada – é o movimento”.³⁰ Complementariamente, Susan Sontag refere-se numa notação rápida à idéia plantada primeiramente pela fotografia de um encontro com o desconhecido, uma arte instantânea onde o esforço é substituído pela decisão, fato que viria a influenciar outras práticas não-fotográficas como as de Duchamp e daqueles que por ele foram motivados.³¹

Flusser concluirá que do fotógrafo é preciso consultar-lhe a práxis para mapear onde há espaço para a liberdade. As considerações finais que o autor elencará são: o aparelho pode ser enganado; seus programas estão suscetíveis à introdução de elementos humanos; as intenções humanas podem desviar as informações dispostas nos aparelhos e, enfim, que estes podem ser desprezados. Na sua perspectiva, o fotógrafo experimental, por sua vez, saberá que o problema a ser resolvido é o “da imagem, do aparelho, do programa e da informação”.³² Estes conscientemente submetem o aparelho a produzir imagens não previstas pelo seu programa, visando “o branqueamento dessa caixa”.

1.5

Dos autores pesquisados, todos eles referem-se quer a dispositivos, quer a aparelhos, como a sistemas que extrapolam o universo fotográfico, mesmo que partam dele para as suas análises. O que posso destacar, no entanto, que relaciono com minha prática fotográfica e com tudo aquilo que a ela diz respeito, é o embate com restrições dadas de antemão pela máquina e que estas, antes de serem paralisantes, permitem movimentos diferenciados. Pensar o tempo a partir das limitações impostas pela máquina fotográfica. Para que a imagem pudesse

³⁰ Pierre CABANNE, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p.28

³¹ A referência pode ser encontrada na nota de rodapé na p.146 do livro “Sobre fotografia”.

³² Vilém FLUSSER, *Filosofia da Caixa Preta*, p. 75-76

tornar-se visível, outras mil fotografias tiveram que ser feitas, e obedeciam não somente às imposições do aparelho para a formação da imagem, mas, da mesma forma, às minhas próprias imposições que foram tecidas entre elas. Repetir mil vezes o mesmo procedimento para impressionar o filme e gerar uma imagem que, objetivamente, em termos da obtenção de um resultado, poderia ser produzida numa única tomada, diz mais respeito às minhas intenções do que às exigências do aparelho, estando no limiar de ser um fazer despropositado.

Em um discurso feito na Câmara dos Deputados em 1839, citado tanto por Dubois quanto por Schaeffer, François Arago enaltece a acessibilidade do daguerreótipo, cuja manipulação está ao alcance de todos e que, conformando-se a poucas prescrições bem simples, qualquer um poderia usá-lo *tão bem quanto* o próprio Sr. Daguerre. O problema levantado por estes autores até aqui e que relaciono com esta parábola, aparentemente, é o do limite entre usar e ser usado por; limite que está sob uma relação complexa.

Num trabalho posterior a este, do qual farei uma rápida menção final, assaltou-me uma dúvida relativa à categoria na qual ele deveria enquadrar-se. Tenho particular gosto em fazer a ficha técnica dos meus trabalhos porque acredito que, em poucas palavras, elas possam “fazer ver” mais, mesmo que por sutilezas, e não serem meramente informações vazias. Tratava-se de um vídeo em tempo real onde foi filmado o espelho d’água com meu rosto refletido. A duração foi firmada de acordo com o tempo que a água levasse para evaporar totalmente. O fato é que a execução implicava um jogo de reflexos e, quando no vídeo pareço olhar para meu reflexo na água, na verdade estou olhando para a câmera refletida no espelho d’água. Enfim, o efeito que eu previa só foi alcançado na imagem produzida pelo vídeo, pois o mecanismo que montei era inócuo sem a ilusão intermediada pela câmera. Portanto simplesmente classificar-lhe como “vídeo” ou “performance” soava inadequado, embora fosse tanto um vídeo quanto uma performance (assim como as performances de Bruce Nauman que só fazem sentido, ou fazem mais sentido, quando em vídeo). “Vídeo-performance”, no entanto,

parecia perfeito, pois era uma performance que *apenas* surtia efeito pela intermediação do dispositivo da câmera. São trabalhos (este e aquele da fotografia) que concernem problemas diferentes, mas confesso que esta compreensão, apesar de simples, foi muito importante tanto para este quanto para outros trabalhos.



Pollyanna Freire, Como fotografar viagens, 2008



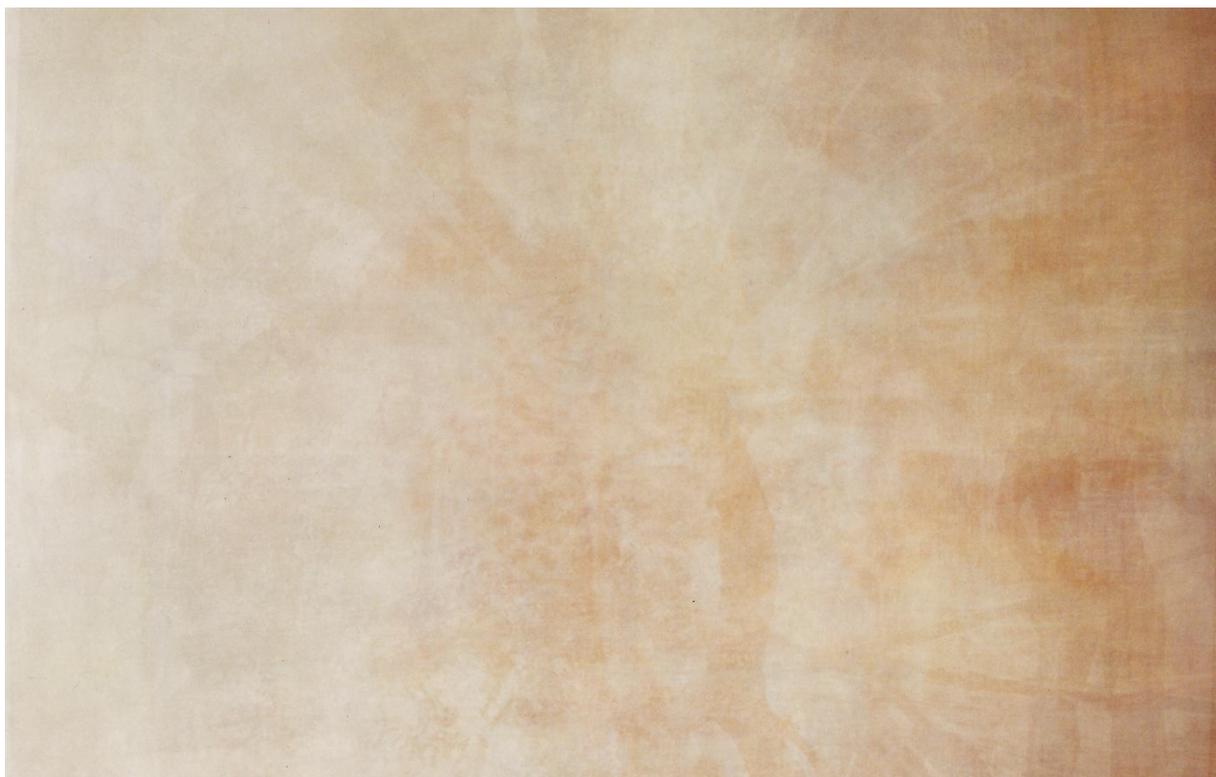
Pollyanna Freire, A fotografia profissional, 2008



Pollyanna Freire, Como fotografar a mulher, 2008



Pollyanna Freire, Como fotografar gente, 2008



Pollyanna Freire, Como fotografar a natureza, 2008



Pollyanna Freire, Como fotografar esportes, 2008



Pollyanna Freire, série Resíduo, 2006



Pollyanna Freire, série Resíduo, 2006

Capítulo 2:

O Instante

Como traço que se inscreve sobre outro traço – aquele uma vez executado por Cartier-Bresson – pretendo, neste segundo capítulo, sublinhar características ligadas a este outro ato com o qual o meu dialoga. Para tanto é imprescindível o escrutínio das particularidades que estão implicadas tecnicamente e ontologicamente na sedimentação da fotografia instantânea como padrão fotográfico. Igualmente, esclarecer como o instantâneo esteve ligado à prática fotográfica no período modernista, de um modo geral, pesando sobre o ato do fotógrafo tanto como desvelamento da realidade quanto como expressão deste (do fotógrafo). O que me interessa prontamente é observar os valores que uma vez foram associados à visibilidade – especificamente no que diz respeito ao corte temporal, alavancando novas possibilidades para a fotografia, – e como estes foram particularmente desenvolvidos na fotografia dita realista¹. Estes pontos serão os principais a serem desenvolvidos adiante, pois serão estes a serem relativizados posteriormente.

2.1 Wesely

O artista alemão Michael Wesely, em um de seus trabalhos mais notórios, fez o registro fotográfico de cidades de diferentes países, desde Nova York até Brasília. A peculiaridade das fotografias feitas pelo artista é que o tempo de exposição para captá-las foi impressionantemente longo, indo de horas a anos. Constitui uma de suas séries o registro da construção a Postdamer Platz em Berlim, por exemplo; feito de 1997 a 1999, estes registros somam dois anos de exposição *contínua* do filme fotográfico. Para a execução das fotografias foram posicionadas cinco câmeras em locais diversos capturando através de diferentes

¹ Rodrigo Naves afirma que convencionou-se chamar realista, naturalista ou humanista uma vertente da prática ligada aos fotógrafos Cartier-Bresson, Brassai, Robert Capa, Walker Evans, Robert Doisneau, Miguel Alvarez Bravo, entre outros. (NAVES, 2008, p.56)

enquadramentos a reconstrução da praça Postdamer, destruída durante a Segunda Guerra Mundial e mantida em abandono até o início dos anos 90, após a derrubada do Muro de Berlim. Neste período a praça foi retomada como centro comercial, fato que envolveu a construção dos novos edifícios que lá estão. A proposta de Wesely sugere pensar a fotografia no intervalo de captura da imagem, quando o fotógrafo decide quando o obturador deve expor o filme à luz e, neste mesmo momento, quando voltará a protegê-lo; momento este que foi sempre tão mistificado e valorizado entre os fotógrafos. Uma fatia de tempo capturada.

Eu comecei, basicamente, com um interesse na “duração do momento”. (...) Foi principalmente Cartier Bresson, o grande mestre da fotografia de reportagem, que estava preocupado com a duração do momento. O “momento” foi algo muito importante na minha formação como fotógrafo. Quando você trabalha em cima disso pode-se inverter o sistema; você pode pensar o momento não como algo realmente curto, mas sim como algo extremamente longo.²

Esta leitura da expansão do momento de decisão, do clique (onde o fotógrafo aciona a máquina para que esta capture a imagem), só é possível quando os instantâneos, fotografias com tempos de exposição muitíssimo curtos, tornaram-se o padrão das nossas fotografias e passaram a ser operados corriqueiramente pelas nossas máquinas. Estas fotografias de Wesely lembram os antigos processos fotográficos que, com químicos débeis, não conseguiam impressionar o suporte a não ser a partir de longos tempos de exposição, somando vários minutos. Em 1840 talvez não houvesse muito sentido em dilatar o momento de captura da imagem, visto que este já era naturalmente lento (embora não tanto), de 2 a 10 minutos, onde todos os esforços concentravam-se em acelerá-lo. No entanto, a potência do trabalho está justamente na frustração deste tempo do instantâneo, propondo uma duração alongada para a fotografia que tem como um de seus grandes méritos captar justamente aquilo que *não é visível* ao olho humano e, dentre as invisibilidades, *a fugacidade de um instante*.

² <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/wesely/wesely.asp>

2.2 O corte

A possibilidade de captar o instante foi essencial para a fotografia. Levando em consideração que esta foi, em primeiro lugar, fruto de pesquisas científicas e não propriamente artísticas, acabou adequando-se concomitantemente aos objetivos de naturezas diversas. Tanto serviu para fins científicos, como o registro de objetos em situações antes inacessíveis aos nossos olhos (microfotografia, teledetecção, instantâneos, etc), quanto tornou-se protagonista entre os serviços sociais (retrato, reportagem, ilustrações, etc). No entanto, estes objetivos aparecem muitas vezes confusos ou interpretados de modo enviesado³.

No que diz respeito às pesquisas científicas que concernem o tempo e o movimento, já em 1882 William N. Jennings fotografou o desenho de raios, mostrando que estes, ao serem descarregados, formavam uma variedade de desenhos muito diversos daqueles que imaginávamos e de como até então eram representados (em zig-zag).⁴ Junto aos experimentos ópticos que, somente com a fotografia, puderam nos revelar pequenas frações de movimentos e imagens de objetos pequenos ou grandes demais para serem apreendidos pela nossa visão, surgiram tantos outros “pseudo-científicos” ligados a provações metafísicas.⁵ São comoventes estes últimos. Por atribuírem a si mesmos a legitimidade de uma verdade científica, inerente à prova fotográfica, asseguram-se principalmente da parcela não-material dos corpos, da sua parcela não-visível (porém visível ao olho fotográfico).

³ Penso aqui em casos específicos aos quais pude ter acesso, porém esta questão é complexa. Como a fotografia serviu a vários interesses em diferentes áreas ao mesmo tempo, é difícil cercar com precisão qual era a intenção de cada fotógrafo. Um exemplo destes é o de Eugene Atget. Krauss esclarece que o registro de Paris feito pelo fotógrafo aproximadamente entre 1895 e 1927, somando 10.000 fotografias, embora tenha sido assimilado a um discurso especificamente estético ou formal, parece adequar-se a um sistema de códigos derivado das imagens dos catálogos das bibliotecas e das coleções topográficas para os quais Atget trabalhava. (KRAUSS, 1990, p.50-56) Não quero sugerir desta forma que a intenção deve guiar uma leitura “correta” mas, pelo contrário, que há uma riqueza nesta gênese híbrida.

⁴ JOHNSON, RICE, WILLIAMS, *A History of photography*, p.280-281

⁵ Rosalind Krauss (2002, p.21-36) e Phillipe Dubois (1993, p.219-247) falarão mais extensamente sobre o assunto. Dentre as teorias existia aquela de Balzac, onde as pessoas perderiam um de seus espectros ao serem fotografadas o que, naturalmente, comprovava que somos formados por uma quantidade limitada de espectros superpostos, como uma cebola, pois seria impossível criar algo *sólido* (fotografia) do *nada*. Também são exemplares as experiências no fim do séc. XIX feitas pelo Dr. Hippolyte Baraduc, que tipologizará os estados da alma conforme estes se inscrevem nas placas fotográficas (luz da alma). Há de se compreender, a partir destes exemplos, o espanto que a fotografia causou nas pessoas da época, o qual é narrado por Nadar e transcrito por Rosalind Krauss.

Respectivo ao desenvolvimento destes experimentos com o movimento e a fragmentação do tempo, surgirá posteriormente o cinema, que por sua vez pressupõe o instantâneo para o seu funcionamento. Philippe Dubois descreverá a incompreensão de Etienne-Jules Marey, autor da cronofotografia, em relação ao cinema, apesar das duas pesquisas serem objetivamente contíguas. Para o fotógrafo não havia nenhum sentido em reproduzir as coisas tal como as vemos, pois “não oferecia nenhuma contribuição nova a uma aproximação científica do mundo”.⁶ Considerando os diferentes interesses imbricados na gênese da fotografia, o pensamento de Marey torna-se absolutamente compreensível. A cronofotografia, desenvolvida no final do século XIX, consistia numa “pistola fotográfica” que operava a decomposição do movimento (a qual chegou a captar as suas diferentes etapas em até 30 quadros por segundo, muito mais rápidas que as de Muybridge). Nestas, diversamente daquelas feitas por Muybridge, todas as etapas subseqüentes eram gravadas sobre um mesmo quadro e não em quadros individuais. Quarenta anos depois, nesta contínua captação de imagens cada vez mais efêmeras, Harold E. Edgerton realizou uma série de fotografias utilizando um flash eletrônico estroboscópico, conseguindo imagens em até um milionésimo de segundo.

Dubois destacará que, diferente do cinema, no qual o fluxo de imagens é predominante e não se consegue reter uma delas, a fotografia procede pelo oposto, congelando o movimento em plena ação; corte temporal. Esta dicotomia é enfatizada na seguinte passagem:

De um lado, a fotografia, a do final do século XIX, uma forma de imagem máquina que já possui sua história e que chegou a um (relativo) domínio na sua apreensão do tempo e do espaço por meio deste famoso “golpe de corte”: a foto, desde então, enquanto pequeno bloco de espaço-tempo arrancado de um só golpe no continuum do real. O último quarto do século XIX marca a emergência da noção de instantâneo, que não é simplesmente uma questão (técnica) (...) e sim toda uma lógica, para não dizer uma filosofia da relação com o real (...) que vai, depois, reinar (...) a ponto de quase se identificar com a própria idéia de fotografia (como de próprio “ser”).⁷

⁶ A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação, p.204

⁷ Philippe DUBOIS, A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação, p.203

E em relação ao cinema, como oposto na relação tempo / movimento:

*O cinema, de fato, seria de ordem totalmente diferente. Cravado na figura principal dos irmãos Lumière, ele se constituiria no dorso da (crono)fotografia, da qual aparece como a inversão, tanto técnica (a máquina de tomada reversível transforma-se num projetor), quanto estética (a síntese – do movimento – refaz-se sobre a base da análise).*⁸

Observando com cautela a distinção que Dubois faz da fotografia antes e depois do final do século XIX, onde aponta uma mudança técnica que repercutirá na sua compreensão ontológica, acredito que esta observação de Tassinari possa complementar esta primeira idéia posta: “compreender o instante como um intervalo não é a maneira costumeira de pensá-lo”.⁹ Em suma, a fotografia antes, como intervalo (com captações de até 10 minutos), e posteriormente, como corte (um trigésimo de segundo). Uma fatia de tempo cada vez menor.

2.2.1 A duração do instante

A noção de *corte*¹⁰ acima referenciada – fundamento do próprio ato fotográfico conforme foi se estabelecendo a partir do final do século XIX – dirá respeito evidentemente à sua relação com o espaço e com o tempo. São duas durações separadas inesperadamente por um golpe espacial temporal, captando daí o instante, *hic et nunc* da fotografia. Referindo-se ao corte temporal especificamente, surge então uma descontinuidade, “posições fixas, recortadas, fora do fio da duração”.¹¹ Ainda acompanhando aquilo que foi dito por Dubois, a noção de instante, no entanto, não elimina a noção de duração. Pois esta fração de segundo, eternizada, perpétua, entra numa nova temporalidade que também *dura*. Paradoxal é “salvá-lo do desaparecimento fazendo-o desaparecer”.¹² Cortar um acontecimento em plena vida para que possamos olhá-lo, examiná-lo atentamente, perscrutá-lo. Aquilo que será reavivado na

⁸ *Ibid.*, p.203

⁹ Alberto TASSINARI, *O instante radiante*, p.14

¹⁰ Philippe DUBOIS, *O ato fotográfico*, p.161-177

¹¹ *Ibid.*, p.165

¹² *Ibid.*, p.169

fotografia é apenas uma *visão* (tanto no sentido fantasmático¹³ quanto no literal), o inapreensível tornado visível de um presente irrecuperável. É da fotografia a perpetuação de um acontecimento único; o que decorre não é uma mera temporalidade reduzida a um simples instante, a um ponto, mas também a superação deste que terá uma outra duração, uma outra inscrição no tempo.

Agamben comparará cada fotografia ao Dia do Juízo. Não necessariamente por esta mostrar algo grave, sequer trágico, mas por, em sua *flanêrie*, captar até o gesto mais banal e ordinário: “cada homem, fica entregue para sempre a seu gesto mais ínfimo e cotidiano. (...) o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira...”.¹⁴ Comparará a fotografia então ao Hades, inferno pagão, onde as sombras dos mortos repetem infinitamente o mesmo gesto como chave secreta para trazer a memória de uma existência (*apokatastasis*). A fotografia tornará mais uma vez e outra vez possível um acontecimento que sempre é captado na sua perda iminente.¹⁵

Enumerando uma segunda temporalidade possível, haverá ainda na própria imagem fotográfica uma fenda que permitirá o movimento interno do tempo, que ocorre justamente na tentativa de retomada do ato, e a cada nova tentativa, mais se abre esta fenda, aprofundando-se, onde quem olha é engolido. Reside então no interior do instante uma paradoxal mobilidade. Acredito que este pensamento exposto por Dubois é equivalente a outro que é proposto por Barthes:

*Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela.(...) Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa. (...) O que Marey e Muybridge fizeram, como operators, quero fazer como spectator: decompouho, amplio e, se podemos dizê-lo: ralento, para ter tempo de enfim saber.*¹⁶

¹³ Refiro-me aqui à etimologia do termo como “fazer presente ao olho”, “mera aparência”. O segundo significado vem do latim *phantasma*, significando “ilusão” trazendo novamente a idéia de tornar visível. Por ora, não me refiro ao simulacro que, embora esteja implicado, só será desenvolvido no capítulo posterior.

¹⁴ Giorgio AGAMBEN, *Profanações*, p.28

¹⁵ Giorgio AGAMBEN, *Profanações*, p.27-30

¹⁶ Roland BARTHES, *A câmara clara*, p.148

Barthes avaliará que seu escrutínio só o levará à materialidade mesma do papel, ao grão, à imagem desfeita em sua matéria, porém, por outro lado, sem este escrutínio, o único resultado é saber o já sabido: o *aqui e agora* do instante perpetuado em *isso foi*. A imagem não esconde, está aí, visível, mas também não revela. Resta olhar, mesmo já estando fadado ao fracasso.

2.3 O instante e a decisão

A decisão do fotógrafo é aquilo que possibilita a perpetuação de um instante. Esta escolha, por sua vez, constitui um elemento teórico que me parece essencial para a própria análise do “instante fotográfico”, pois em muitos casos fundamenta-se na crença do fotógrafo em relação à singularidade daquele instante e, conseqüentemente, ao que se deve esta singularidade. Uma ressalva deve ser feita mediante a introdução da fotografia digital. Creio que parte deste preciosismo estivesse de fato vinculado a uma limitação numérica, levando em consideração que o filme fotográfico com mais poses somava apenas 36. Hoje, uma máquina digital mediana, não-profissional, consegue arquivar pelo menos 300 fotografias em alta resolução. Em baixa, até 1.000. Corroboro minha dedução com alguns relatos de foto-jornalistas¹⁷ e pequenas observações cotidianas como dos albuns de viagem e de família, os quais avolumaram-se em tom crescente (não fisicamente exatamente, pois muitas dessas fotografias jamais chegam a ser impressas). Não consigo aferir o quanto esta mudança afetou a atividade, pois se por um lado não há mais motivo para economia no ato fotográfico, por outro lado acredito que destas 1.000 fotografias cada fotógrafo ainda crie critérios para eleger, por razões variadas, uma como mais representativa. No entanto, voltarei a referir-me daqui por diante à fotografia no período modernista, tal como foi pensada pelos fotógrafos e teorizada.

¹⁷ Lembro-me especificamente do relato feito pelo ex foto-jornalista Dirceu Maués durante um ciclo de palestras na Caixa Cultural / Rio de Janeiro, no dia 07 de maio de 2009. Dirceu comentou rapidamente como a introdução das máquinas digitais mudaram a postura dos fotógrafos ao registrar eventos. Se antes havia uma economia de meios e espera por instantes mais expressivos, hoje não há mais motivo para isso.

A captura do instante para os fotógrafos, da maneira como foi sedimentando-se neste período, englobará crenças (fundamentadas ou não) e envolverá sacrifícios. Serão muitos os exemplos a respeito do assunto, mas este, citado por Susan Sontag¹⁸, parece ilustrar suficientemente bem; diz que no ano de 1893 o fotógrafo Alfred Sieglitz registra (orgulhosamente) que ficou três horas postado em pleno inverno nova-iorquino aguardando o momento apropriado para realizar a fotografia *Fifth Avenue, Winter*. O fato refere-se não somente à velocidade de captura, mas também ao instante propício. Schaeffer¹⁹ dirá que os dois – velocidade de captura e momento propício – estão implicados, pois a *imagem expressiva* está intrinsecamente conectada ao instantâneo, onde sua prática, a qual pressupõe a pronta ação do fotógrafo, é vista (com ou sem razão, como Schaeffer mesmo faz questão de frisar) como mais contundente e, portanto, imperativa.

O que decorre dos longuíssimos tempos de exposição de Wesely é que, justamente, tanto a fugacidade quanto este poder do fotógrafo que a ela está vinculado acabam diluindo-se no tempo. Resta apenas aquilo que durante longos períodos esteve diante da câmera: a morosidade da construção dos prédios, as ruas; aliás, quanto mais estático ou repetitivo (como o itinerário do sol), mais visível. Nestes trabalhos há um questionamento incisivo dos valores que estão implicados nos instantâneos fotográficos, que compreendem acima de tudo a escolha do fotógrafo e o próprio instante ou, *grosso modo*, a *precisão*. Talvez precisão em seus dois sentidos, da necessidade de algo ou do rigor, da exatidão.

Neste mesmo sentido, o trabalho “Theaters” de Hiroshi Sugimoto é uma problematização destas instâncias, eventualmente mais ilustrativo no que diz respeito à construção da dualidade temporal entre cinema e fotografia, duração e instante. Ao entrar em uma variedade de salas antigas de cinema, o artista adota o seguinte procedimento: assim que o filme inicia, Sugimoto aciona sua câmera fotográfica mantendo a película exposta ao filme

¹⁸ *Sobre fotografia*, p. 106

¹⁹ *A imagem precária*, p.134

durante toda a sua duração, ou seja, por aproximadamente duas horas; é apenas no fim do filme que o fotógrafo fechará o obturador de sua câmera. Toda a narrativa será captada numa única fotografia na qual a tela do cinema, onde o filme estava sendo exibido, aparecerá branca em decorrência do excesso de luz que impressionou a área.

Barthes dirá da “impossibilidade de fechar os olhos diante da tela do cinema” pois, ao reabri-los, a imagem já não seria a mesma, ou seja, da “voracidade contínua” das imagens tais como nos são apresentadas no cinema.²⁰ Analogamente, a câmera de Sugimoto não perde nada, pois mantém seu olho (o obturador da câmera) sempre aberto, mas daquilo que grava, também não o torna visível. Assim como Wesely, acredito que Sugimoto trabalhe não apenas longas exposições, mas, mais a fundo, pontos tão problemáticos quanto fundamentais que envolvem o tempo na fotografia. Neste mesmo sentido, em outra série, Sugimoto acompanhará com o obturador aberto o evanescer de velas que são capturadas continuamente até sua completa extinção. Em “In the praise of shadow”, as velas deixam apenas um indistinto rastro luminoso na imagem revelada.²¹

Se Barthes fala que o tempo da foto é o aoristo²², aquele da ação pura, instiga pensar em que instância isto se aplicaria ao trabalho de Wesely ou Sugimoto, que certamente não contradizem esta afirmação, mas que de alguma forma forçam-na a expandir-se. Se esta aparente inadequação acontece é porque Barthes alcança esta conclusão apontando a fotografia como captação e obstrução do tempo, mas de um tempo constricto, diminuto (do instantâneo). A paralisação de um movimento imperceptível ao olho refere-se à suspensão temporal, à *imobilização do Tempo*, a qual Barthes relaciona com aquela do Quadro Vivo. Não obstante, as fotografias de Wesely são – talvez de forma mais clara do que qualquer outra – o tempo da ação mas, inversamente, de um “tempo geológico” (também inapreensível). Define-se aoristo, do grego antigo, como uma “forma aspecto-temporal (...), que expressava a ação

²⁰ Roland BARTHES, *A câmara clara*, p.85

²¹ <http://www.sugimotohiroshi.com>

²² Roland BARTHES, *Op. Cit.*, p.133-136

pura, sem determinação quanto à duração do processo ou ação ou ao seu acabamento”²³. É como se um pequeno intervalo (corte) fosse alargado e mudasse em direta proporção a extensão daquilo que por ele é interrompido. Ou seja, como se o Tempo ganhasse uma dimensão dilatada concomitante à expansão imposta pela captura do “momento fotográfico”.

2.4 Roupnel e Bergson

Um dos grandes impasses instala-se, freqüentemente, sobre como se dá a percepção do tempo. Das implicâncias subjetivas relativas ao se transcurso objetivo (horas, dias, semanas, etc). De “sincronizar o tempo individual de cada pessoa com o tempo geral das matemáticas”.²⁴ Bachelard esclarece prontamente, logo na introdução do seu livro “A intuição do instante”, que seu ensaio adota um método de análise alicerçado na intuição; é pelo espalmar de nossas experiências temporais cotidianas, através do conhecer intuitivo, que o autor delinea o perfil do instante que assim é dado: “... uma intuição não se prova, se vivencia. E se vivencia multiplicando-se ou mesmo modificando-se as condições de seu uso.”²⁵

Antes de tudo, o que Bachelard pretende fazer é um estudo da obra *Silöe* de Gaston Roupnel, historiador francês que se tornou notório no início do séc. XX. Para isso evolui contrapondo a metafísica do instante proposta por Roupnel ao conceito de duração de Henri Bergson, onde uma teoria trabalhará para o esclarecimento da outra. Bachelard isola uma frase de Silöe a qual considera emblemática do pensamento de seu autor: *O tempo só tem uma realidade, a do instante*. Para Roupnel, cada instante traz uma nova condição, são todos diversos; o início de um implica necessariamente o fim do outro. O fato de não estarmos cientes da potencialidade de cada instante decorre de nossa incapacidade de distribuir igual atenção a todos eles.

²³ Consultado no Dicionário Houaiss

²⁴ Jorge Luis BORGES, *História da Eternidade*, p.387

²⁵ Gaston BACHELARD, *A intuição do instante*, p.14

Para Bergson, ao contrário, há um descompasso entre nossa percepção e o tempo, uma reverberação do passado e do futuro em cada instante, a qual chamará de “duração”. O instante, porque que não existiria de fato, só existe virtualmente, como um recurso para o pensamento. O instante se constrói pelo intelecto para projetar o futuro, esta ação que só poderia se dar por uma visualização de estados estáticos, e não pela duração. Contrariamente, para Roupnel, a duração sim – e não o instante – é um recurso utilizado por nós para unir os pontos dispersos daquilo que vivemos e assim poder retornar a eles através da memória.

Enquanto Bergson declara que o instante é apenas uma abstração útil para o ato de projetar o futuro, Roupnel afirma que é a duração uma abstração que nos auxilia para recorrermos ao passado. Porém, para ambos, a seqüência linear temporal, inexistente, ou seja, a coerência é projetada por nós. Por fim, Bachelard sintetiza²⁶: 1) “A filosofia de Bergson é uma filosofia da duração, 2) A filosofia de Roupnel é uma filosofia do instante”. A primeira diz respeito a um tempo contínuo, ditado pela duração, e a segunda a um tempo descontínuo, ditado pelos instantes.

Para Tassinari pensar o instante numa tal fugacidade, como um ponto sem dimensão, não equivale à experiência humana, e pensar, por sua vez, não é experimentar. De qualquer forma “experimentado ou pensado, o instante existe numa linguagem que expresse o seu pensamento ou numa linguagem em que se deixe transpor para interpretar a experiência humana”.²⁷ A linguagem fotográfica, eventualmente, e não só a linguagem falada ou escrita, torne-se capaz de expressar o instante. Talvez ela, pelo contínuo fragmentar do tempo, seja uma linguagem especialmente privilegiada pela qual se materializa um fluxo de singularidades, de visões inesperadas, diferentes, e torne concreta uma descontinuidade que pode ser alheada à cadeia de causas e conseqüências (pontos sem dimensão). Um dos méritos de

²⁶ *Idem*, p.20

²⁷ Alberto TASSINARI, *O instante radiante*, p.15

Cartier Bresson foi, para Tassinari, justamente o de encontrar “uma linguagem fotográfica para o instante”.²⁸

2.5 Wesely e Bresson: instantes desveladores

Procurarei explorar agora um pouco mais a idéia do instante fotográfico, retomando a declaração do artista Michael Wesely já com estes últimos discernimentos em mente, quando este explicita a relação existente entre o seu trabalho e o questionamento deste instante. Esta idéia, vinculada principalmente à figura do foto-jornalista francês Cartier-Bresson, advém da expressão “l’instant décisif” que intitula o prefácio do seu primeiro livro, “Images à la sauvette” (algo como “imagens furtivas”), e que, por não acharem uma tradução correspondente no inglês à expressão francesa, finalmente nomeou-se “The decisive moment”, conhecido como “O momento decisivo” em português.²⁹

Nesta altura seria injusto não mencionar a experiência de Cartier Bresson com o desenho e a sua formação em pintura (estudando de 1927 a 1928 com o pintor André Lothe), os quais alicerçaram suas noções sobre composição. Bresson, inúmeras vezes em diversos vídeo-documentários, faz referência à beleza e importância da geometria nas imagens. Também não será excessivo comentar que este, nos seus últimos 20 anos de vida, abandonou a fotografia e voltou a dedicar-se com afinco ao desenho e à pintura.

Voltando à fotografia, Bresson acreditava que havia um momento composicional de máxima potencialidade expressiva que, se captado, transmitiria com suma eficácia aquele acontecimento. Em suas palavras:

²⁸ *Idem*, p.15

²⁹ O título do prefácio deriva da citação de uma frase do cardeal de Retz (sec. XVII): “*Il n’y a rien en ce monde qui n’ait un moment décisif*” “Não há nada neste mundo sem um momento decisivo”. Esta referência pode ser encontrada nas notas do ensaio “O instante radiante” em TASSINARI, 2008, p.27

*Uma fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundos, da significação de um fato e de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato*³⁰.

Ainda:

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa um instante exato. Lidamos com o que desaparece e que é impossível fazer reviver.

(...) o que procuro desesperadamente é a foto única, aquela que basta a si mesma, por seu rigor e intensidade...

Além deste instante pleno, tradutor de outros, a frase parece expressar bem um ato fotográfico que capta um momento absolutamente singular, ou, reiterando, a própria idéia *irrepetibilidade*. O instante decisivo será fugaz e irrepetível como qualquer outro. No entanto, tanto para Bresson quanto para tantos outros fotógrafos, a captação deste envolve o *desvelamento* de algo sobre aquele mesmo acontecimento, uma realidade que está oculta ou despercebida: “O assunto não consiste em colecionar fatos (...) O importante é a maneira de escolher entre eles, de apanhar o verdadeiro fato em face da realidade profunda...” (BRESSION, 1970).

Este instante, no qual um acontecimento se dá no máximo de sua expressividade, poderia ser compreendido como uma cesura temporal, onde aquilo que transcorre será dividido por este corte em *antes* e *depois*. Se Dubois³¹ intui que o instantâneo suspende, congela, e por esta interrupção, faz com que os corpos pareçam suspensos, “fora de tempo” – como nas fotos de balé –, em alguma fração deste movimento, algo distintivo ocorre, separa este corpo de suas ações antecedentes e decorrentes ou, de outra forma, cria, a partir dali, um ponto significativo para aquela ação. Deleuze vê na cesura uma figura emblemática da consciência moderna do tempo, diferente da consciência clássica sobre este. Na concepção clássica ou antiga o tempo é vazio e puro, infinito e circular. A cesura introduz a dessemelhança, impedindo que os seus extremos, contrapondo-se ao tempo circular, toquem-se ou recuperem

³⁰ Texto “Eu, fotógrafo” publicado no Jornal do Brasil, 1970.

³¹ *O ato fotográfico*, p.182

uma junção qualquer. A ação formidável da cesura une o antes ao depois como sua expressão simbólica.

Quando uma cesura divide o tempo num antes e num depois, a vida então se distribui desigualmente. E a vida, uma vez rachada, já não guardará proporção entre suas partes. Quando esta cesura dá ao tempo uma expressão simbólica, como ação única e formidável, esta une num conjunto a cesura, o antes e o depois:

Sempre se está a gravitar em torno a essa cesura a partir da qual a vida se distribui desigualmente, a partir da qual a rachadura abre-se em nós, ainda que o acontecimento que a simbolize não seja pessoal, “meu”, mesmo quando me concerne por inteiro.³²

2.5.1

Uma constante na atividade dos fotógrafos, segundo Susan Sontag³³, foi a de justificar *o que fazem e o valor daquilo que fazem*. À parte da indubitável ampliação dos limites do visível possibilitada pela fotografia, sobressaem-se duas posturas principais a partir das relações estabelecidas entre aquilo que é fotografado e aquele que fotografa, contrapondo um ato consciente, lúcido e preciso, a um modo de confronto pré-intelectual. O realismo fotográfico, por sua vez, vem justificar a boa fotografia pelo rigor e atenção dispensada pelo fotógrafo, descartando (estrategicamente) a possibilidade desta ser conseguida acidentalmente, ou seja, a partir de uma prática descuidada que se apropria de tudo quanto lhe aparece pela frente. A fotografia, seja como expressão do “eu”, seja como possibilidade de lançar um olhar distanciado sobre o mundo, será compreendida como um meio de revelação da realidade, “como *não* a víamos antes” (SONTAG, 2004, p.135). No entanto, a maioria dos discursos coincidirá sobre o *respeito pelas coisas tais como são*, a despeito das estratégias proferidas por cada fotógrafo para respeitá-las. Em suma:

³² Peter Pál PELBART, *O tempo não-reconciliado*, p.84

³³ Susan SONTAG, *Sobre fotografia*, p.135-137

*Tudo o que o programa de realismo da fotografia de fato implica é a crença de que a realidade está oculta. E, estando oculta, é algo que deve ser desvelado. Tudo o que a câmera registra é um desvelamento – quer se trate de algo imperceptível, partes fugazes de um movimento, uma ordem de coisas que a visão natural é incapaz de perceber ou uma “realidade realçada” (expressão de Moholy-Nagy), quer se trate apenas de um modo elíptico de ver.*³⁴

Assim como Bresson, cada fotógrafo, à sua maneira, definirá a particularidade deste momento de “desvelamento”:

*O que Stieglitz define como sua “paciente espera pelo momento de equilíbrio” compreende a mesma suposição acerca do caráter essencialmente oculto do real que a espera de Robert Frank pelo momento de desequilíbrio revelador, para apanhar a realidade desprevenida, no que ele chama de “momentos intermediários”.*³⁵

Notoriamente, há um momento privilegiado no transcurso de um movimento que o irá representar por inteiro. Este instante é solidário à forma essencial que aquela pessoa assume ao pular a poça, por exemplo, como numa pose. Por inversão, poderia ser considerado que a fotografia sempre define uma pose, pois imobiliza aquilo que capta, independente do que é fotografado estar, a rigor, posando ou não, porque ainda assim haverá uma imobilidade dotada de privilégio. “A Forma é uma Pose”, explicará Pelbart.³⁶ As poses são formas elementares transcendentais. Materialização sensível do tempo. Bergson nota que na Antiguidade o movimento era concebido a partir de Formas ou Idéias, estas eternas e imóveis. Na passagem de uma Forma à outra dá-se o movimento: um intervalo entre Poses ou Instantes, os quais, por sua vez, são representantes da essência deste espaço de tempo que concerne o movimento. “Um fato é pois “representado” pelo seu termo final, seu ponto culminante, de sorte que a própria passagem de um a outro é desprovida de interesse, e o movimento é elidido”.³⁷

O problema da pintura narrativa parece ser, em alguns pontos, muito semelhante a este da fotografia, principalmente se observado do ponto de vista da pose. À parte as disparidades dos meios, já que, distinguindo grosseiramente, o instante da pintura é construído e o da

³⁴ *Ibid.*, p.137

³⁵ *Ibid.*, p.137

³⁶ A referência aqui é a PELBART, 2007, p. 86. Embora este se refira à Forma privilegiada captada no movimento (Pose), utilizando a escultura como exemplo, o texto é absolutamente passível de ser aplicado à fotografia.

³⁷ Peter Pál PELBART, *O tempo não-reconciliado*, p.87

fotografia retirado de uma ação que se apresenta, gostaria de fazer ainda assim algumas ressalvas sobre esta questão na pintura. Identificado por Gombrich³⁸ em alguns de seus ensaios através da análise de pinturas de diversos períodos, este, freqüentemente, faz referência a alguns precursores do assunto, tais como Lord Shaftesbury, James Harris e Lessing. O problema não é novo. Na sua famosa obra, *Laocoonte*, Lessing³⁹ empenha-se em diferenciar através de vários ensaios o retrato de um acontecimento tal como ele é feito pela poesia e pela pintura, distintas, respectivamente, como artes do tempo e do espaço. Uma das principais características da pintura será a de colocar, num só espaço e ao mesmo tempo, as coisas diante dos nossos olhos. Na poesia, avessamente, a construção temporal é feita paulatinamente, a cada palavra, linha, estrofe. Eis então o dilema do pintor: se tudo, imediatamente, todas as ações que tramam um acontecimento, devem ser dadas em apenas um de seus instantes a quem olha, por qual deles optar? Em outras palavras: como apresentar um acontecimento, construir uma narrativa, a partir de uma imagem estática?

Em Gombrich, a narração não só é transmitida pelo desencadeamento das ações mas também das emoções que, eventualmente, estão implicadas nas ações. A interpretação narrativa de uma imagem implica a leitura dos movimentos de um determinado personagem em suas interações físicas ou psicológicas no espaço representado. São movimentos que expressam sentimentos (sofrimento, inveja, paixão, etc) e / ou que sintetizam ações passadas e futuras.

Para a legibilidade de algumas narrativas que visavam a instrução, como a egípcia por exemplo, eram necessárias configurações suficientemente não-ambíguas, com movimentos facilmente interpretáveis. Gombrich distinguirá duas medidas para a pintura narrativa: mostrar *o que* acontecia e *como* acontecia. Mostrar *como* um acontecimento desenrolava-se seria tornar o observador da pintura uma testemunha imaginária deste, pois, neste caso, já não se

³⁸ Ernst GOMBRICH, *Moment and Movement in Art* (p.40-62) e *Action and Expression in Western Art* (p.78-104) in: *The image and the eye*

³⁹ G.E. LESSING, *Laocoonte; ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p.12-13

tratava de instruir os iletrados, mas mostrar de uma maneira convincente a história àqueles que já a conheciam. Relativo às pinturas anedóticas, surgidas no final do séc. XIX, releva-se ainda a diferença existente entre ilustrar uma história conhecida e uma desconhecida, que visa não a instrução, mas, simplesmente, a narração de uma história. Nestas duas, apesar da imagem, diferente da pictográfica egípcia, já não carregam a obrigação de ser auto-explicativa, a interpretação de cada movimento deveria carregar à sua conclusão imaginária. Tendo que fazer a escolha de um só momento / movimento, qual deles escolher? O movimento transitório que era representado deveria então “tornar visível”, sugerir, o passado e o futuro daquela ação.

Lessing⁴⁰ igualmente alcançou suas deduções sobre este momento, o que chamou de “momento fecundo” (fruchtbaren augenblick). Do transformar-se contínuo e incessante da natureza, o pintor deve escolher um único momento, o qual deverá ser retratado a partir também de um único ponto de vista. O momento (ação) escolhido não deverá, entretanto, ser demasiado fecundo, pois aquilo que é mostrado deve deixar espaço para a imaginação, sendo então o grau mais elevado de uma ação, seu momento menos vantajoso. Em seu ensaio, por sua vez, Gombrich fará então a inevitável comparação com a fotografia:

Se perguntarmos a nós mesmos qual qualidade uma fotografia instantânea deve conter para transmitir a impressão de vida e movimento, nós descobriremos, não inesperadamente, que isto dependerá da naturalidade com a qual nós reconhecemos o significado o qual nos permite suplementar o passado e chegar à antecipação do futuro.⁴¹

2.6 Aporias

Recentemente, a partir de alguns experimentos em vídeo, tomei como premissa – empiricamente – que a experiência do tempo neste se dá por duas formas principais: uma pelo tempo de exibição do vídeo e outra que é dada pela mudança nas imagens, mais especificamente, pela sua não fixidez. A série de trabalhos daí realizada consistia em captar frames (imagens estáticas) de alguns vídeos que foram feitos com uma câmera fixa, sem alteração de enquadramento, e, entre

⁴⁰ *Idem*, p.99

⁴¹ Ernst GOMBRICH, *The image and the eye*, p. 53, tradução da autora

estes frames captados, substituir a transição original das imagens (imagem bruta feita pela câmera) por “efeitos de transição” próprios do software de edição, o que teve como resultado mudanças muito sutis e estranhas às imagens. Estes trabalhos tinham como intuito investigar uma experiência temporal dada através das mudanças das imagens operadas pelos softwares, sublinhando a diferença que há entre os movimentos executados por aquilo que é filmado daqueles que, na imagem do vídeo, são próprios do seu código. Resultou igualmente numa aparente imobilidade das imagens, imprópria à linguagem do vídeo, e a qual se aproxima mais da fotográfica. O que quero situar ao compartilhar esta pequena experiência é a relação entre o tempo e o movimento que venho investigando tanto pela fotografia quanto pelo vídeo, contrapondo-as. No entanto, o limite aqui, no que viso abordar neste capítulo, foi imposto pela primeira.⁴²

Finalmente, gostaria de propor uma pequena história que parece corresponder às questões até aqui tratadas: da progressiva divisão do tempo, da sua relação com o movimento e quais são suas consequências na ação do fotógrafo e sua maneira de pensar a fotografia. Correntemente citada nos livros que abordam a prática fotográfica, ilustra bem o paradoxo do tempo e do movimento, principalmente no que dirá respeito aos problemas que levanto aqui⁴³. No entanto, ainda vejo nela uma relação estreita com meu trabalho, infiltrando a idéia do infinito naquela do finito; tramando o infinito na própria finitude.

Zenão, filósofo nascido em Eléia (Itália) cerca de 464 AC, levantou quatro argumentos a respeito do movimento que são insolúveis. Diz no primeiro deles que, um objeto em movimento antes de percorrer um termo, chega à sua metade, e para chegar a esta metade deve percorrer metade da sua metade, e apenas atingirá esta metade ao chegar à sua metade, e assim por diante. O impasse

⁴² Cito este trabalho apenas para contextualizar, naquilo que tenho produzido, a recorrência desta problemática, pois estender-me também para a questão tempo e movimento no vídeo, campo das imagens em movimento, desviaria muito o escopo do capítulo que é o das imagens estáticas, os instantâneos. Porém, uma indicação de leitura sobre o assunto é o primeiro capítulo do livro “O tempo não-reconciliado” de Peter Pál Pelbart, no qual analisa as obras “Imagem-tempo” e “Imagem-movimento” de Deleuze, respectivos aos grupos de imagens separados em *representação indireta* e em *apresentação direta* do tempo que o mesmo apontará nos cinemas clássico e moderno.

⁴³ Durante a pesquisa tive a oportunidade de encontrar referência a ela em diversos livros, tanto no de Philippe Dubois quanto no de Ernst Gombrich.

imposto é que nunca será possível atravessar um termo quando a divisão do seu espaço é operada infinitamente. Há, assim, o embotamento do movimento quando este espaço a ser percorrido é suposto como contínuo, homogêneo e ilimitado; como se fosse um conjunto de elementos que pudessem ser infinitamente divididos ao meio.

Observando atentamente ainda a lógica deste primeiro argumento, o veloz coelho Aquiles nunca alcançará a tartaruga que se lançou com antecedência à largada. Para alcançá-la, Aquiles primeiro deverá chegar ao ponto em que ela esteve antes e, ao alcançá-lo, deverá novamente chegar ao próximo ponto em que ela esteve, e assim indefinidamente. Em suma, a tartaruga sempre estará à frente do coelho, embora este seja mais veloz.

Zenão, em sua terceira aporia sobre o movimento, diz que há sempre o *aqui* e o *agora* como partículas que dividem o espaço e o tempo; algo que está em movimento, paradoxalmente, está sempre parado. O filósofo dá como exemplo: uma flecha lançada estará sempre num *aqui* e *agora*, permanecendo estática mesmo que aparentemente esteja movimentando-se em direção ao alvo. Para que o argumento se torne *possível*, no entanto, é necessário admitir que o tempo seja divisível em infinitos instantes. Esta condição axiomática deve ser aceita. Nota-se que o movimento, por sua vez, em qualquer um dos casos, não é mais que uma ilusão. O que existe realmente é a imobilidade e a unidade; se percebemos o movimento, é porque por ele somos iludidos. É um engano da percepção.

Estes argumentos concebidos por Zenão estão em defesa da doutrina de Parmênides, a qual se contrapõe à de Heráclito. O último afirma que é real apenas o fluxo constante nas coisas do mundo e que a permanência é ilusória. Já Parmênides contrapõe afirmando que apenas identidade e permanência são verdadeiras, sendo o movimento uma ilusão. Para defender esta doutrina era necessário um argumento que negociasse o movimento real - tal como é percebido por nós (como deslocamento através do espaço, aproximação e distanciamento) - com permanência e unidade. Habilmente estes argumentos de Zenão, chamados *aporias*, responsabilizam-se por esta negociação.



Michael Wesely, 5.4.1997 - 3.6.1999 Potsdamer Platz, Berlin



Michael Wesely, 5.4.1997 - 3.6.1999 Potsdamer Platz, Berlin



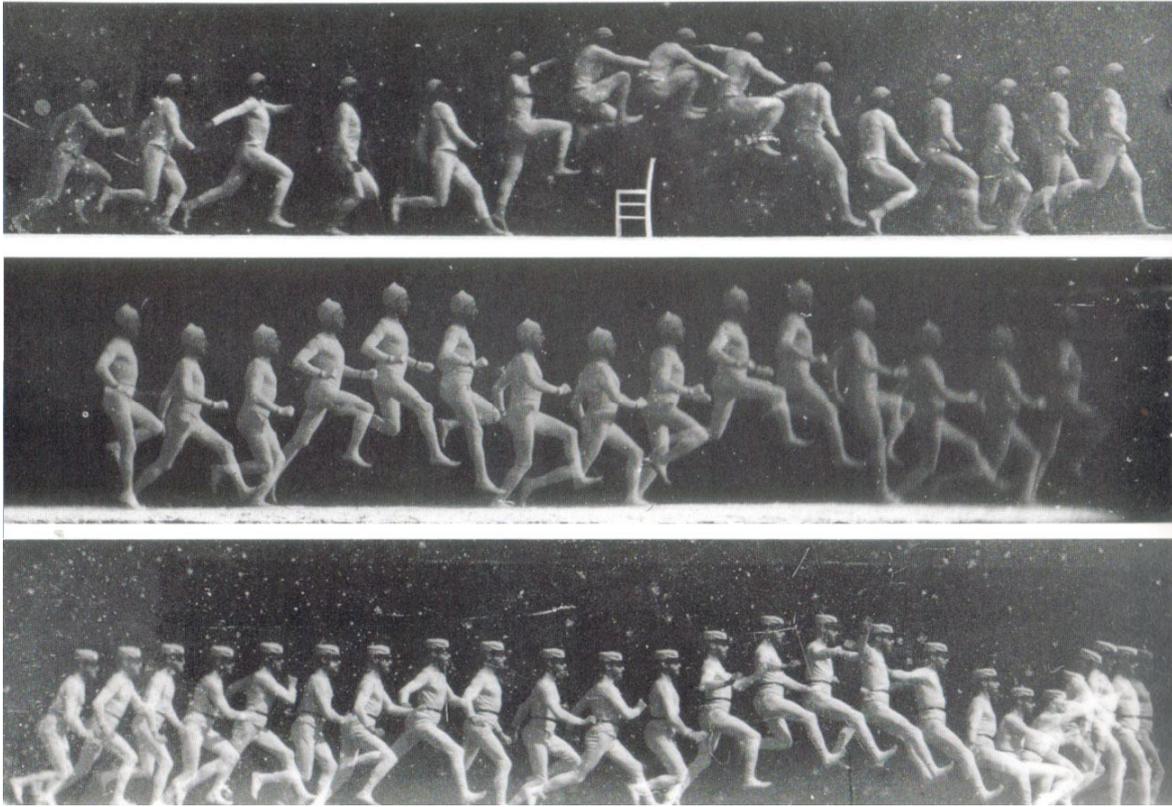
Hiroshi Sugimoto, Theaters, 1978



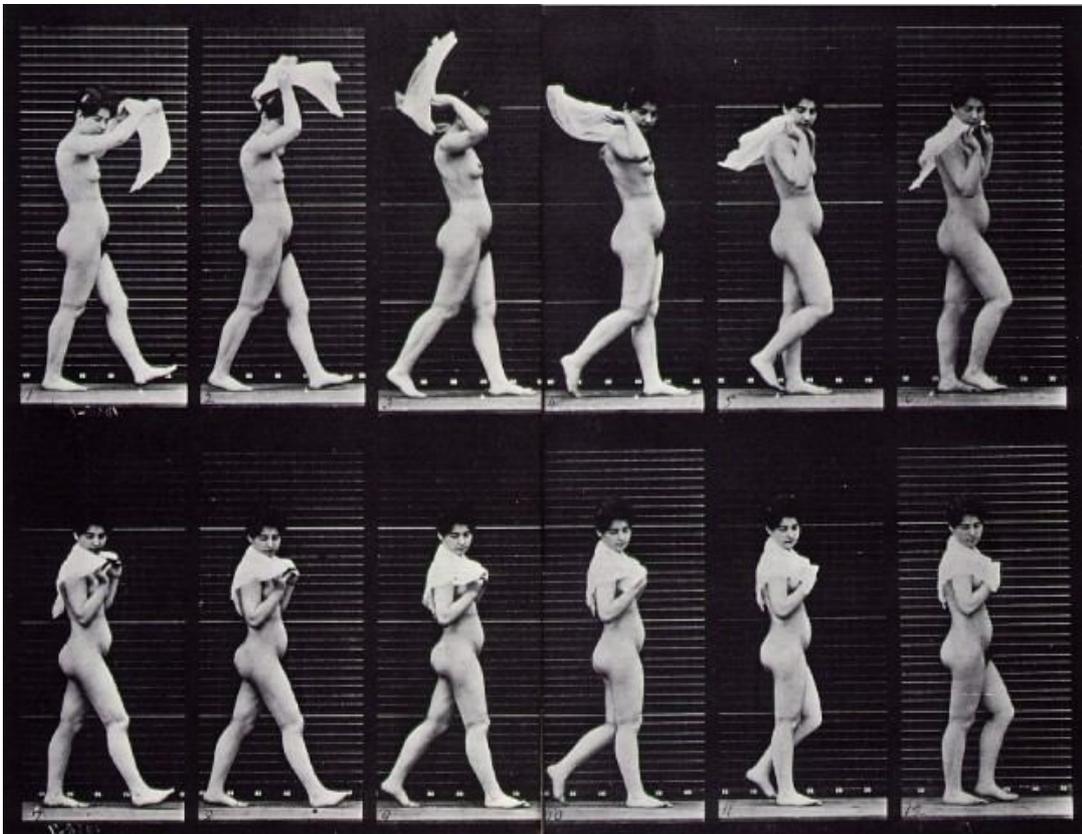
Hiroshi Sugimoto, In the Praise of Shadow, 2003



Hiroshi Sugimoto, Theaters, 1978



Etienne Jules-Marey, circa de 1890



Edward Muybridge, circa de 1885



*Cena de Los Olvidados, coleção, The Museum of Modern Art, New York, Film Strills Archive**



*A morte de Orpheus, de Ovídio, Metamorphoses**

**ilustrações retiradas de GOMBRICH, The Image and the Eye, Moment and Movement in Art, p.54*

Capítulo 3:

A repetição

A fotografia mote desta dissertação, a qual intitulei “1 segundo (l’instant décisif)”, é concomitante a outros trabalhos que venho produzindo desde 2006, os quais experimentam diferentes modos de representação do tempo envolvendo como interesse subjacente nossos modos de percebê-lo. Amplio estas experimentações também, para além da fotografia, também para o vídeo que, assim como a primeira, tem o tempo como condição de suas imagens, embora este incida sobre cada uma delas de forma diferente. Ainda posso distinguir mais claramente dois interesses principais nestes trabalhos: um que se refere à natureza das próprias imagens (o que cada imagem representa e como representa, como são estas representações temporais), e outro, mais técnico, ligado à formação da imagem no ou pelo tempo, que remete essencialmente à formação destas a partir da câmera de vídeo ou fotográfica (quais são as condições implícitas nestes meios).

O assunto deste capítulo pode ser resumido ao problema abstrato e genérico da repetição, o qual será compreendido por três vias diferentes. Primeiramente, o papel desta (da repetição) quando se torna condição para a formação da memória. Posteriormente, da apropriação de uma imagem já existente feita originalmente por outro autor, ou seja, a repetição como cópia. Por último, a repetição do mesmo ato fotográfico, complementando aquilo que foi esclarecido por um viés técnico no primeiro capítulo. Se neste último a abordagem da técnica foi concebida ligada ao problema dos dispositivos, aqui procuro observar o que a repetição sugere filosoficamente. A junção destes pontos aleatórios conflui para a constituição última de “1 segundo”. Trilhando assuntos mais esparsos – distantes entre si – e mais específicos que aqueles dos capítulos anteriores, procuro compreender como a repetição apresenta-se concretamente nestas diferentes situações as quais, eventualmente,

poderiam comunicar-se. Ensaiei inicialmente uma abordagem periférica por outro trabalho que considero contíguo a este e que, por vários motivos, nos ajudará na discussão do primeiro.

3.1 Sobreposições

Imediatamente anterior a esta fotografia-mote está uma série que chamei “Resíduo”, também já citada no primeiro capítulo. Acredito que contrapô-las agora ajudará a localizar “1 segundo” não só numa ordem de ocorrências, mas também estabelecer os pontos que a identificarão à luz daquilo que representa uma extensão ou uma ruptura entre os dois trabalhos. Apesar de, grosseiramente, as imagens acima mencionadas utilizarem o mesmo método de construção, o da sobreposição, conjugam seus verbos em tempos diferentes. Intuícia com a primeira série, “Resíduo”, localizar a fotografia mais no tempo pretérito, da memória. Para tanto não só as fotografias foram feitas na minha cidade natal, São Paulo, valendo-me de uma memória pessoal e afetiva que corroborava com a intenção da série, como por ações repetitivas cotidianas que contrapunham minha própria memória (daqueles 10 dias e dos outros 23 anos anteriores, quando morei e freqüentei espontaneamente aqueles lugares) àquela forjada na imagem fotográfica, criando um diálogo entre as duas.

Fora deste âmbito pessoal, identifico neste trabalho um assunto mais ou menos recorrente na história da fotografia: aquele dos fotógrafos que interessam-se em registrar suas cidades. Susan Sontag descreverá o caso da fotógrafa Berenice Abbott, responsável por um vasto registro fotográfico de Nova York nos anos 30. Regressa de uma estadia na França, onde havia entrado em contato com imagens produzidas por Eugène Atget, outro fotógrafo que se dedicou a fazer registros de sua cidade, Paris, Abbott inicia sua série sobre Nova York. Em 1939 publica o livro de fotos *Changing New York*, onde escreve no prefácio: “Se eu nunca tivesse deixado os Estados Unidos, nunca teria desejado fotografar Nova York. Mas quando eu a vi com novos olhos, reconheci que era o meu país, algo que eu tinha de registrar em

fotografias”.¹ O afastamento destes lugares, do meu bairro de infância, da minha cidade; tinha que registrá-los, mas de uma maneira particular. Registrar não exatamente imagens, mas a lacuna, a perda. Tentar recuperar a invisibilidade destes lugares – desde que a familiaridade possa ser interpretada como “não-ver”; agradável transparência mediadora das relações.

Do percurso feito durante aqueles 10 dias resultaram imagens esmaecidas em preto e branco dos locais visitados. A escolha do filme preto e branco foi feita tanto por ter cogitado tecnicamente a possibilidade das imagens desaparecerem por inteiro, tornando-se completamente brancas², quanto deste trazer, pela sua obsolescência, um saudosismo que dialoga com outro que é proposto pela narrativa do trabalho. O resultado fotográfico se tornaria então resíduo desta operação que inviabiliza a si mesma, ou seja, que pela fotografia nega o resgate imagético destes locais.

3.1.1

Bergson, 1939, distingue fundamentalmente duas maneiras de formação da *memória*: uma que acontece pela repetição e outra que acontece de uma só vez, instantaneamente, e este momento fica impresso na memória. Uma lição, exemplifica Bergson, quando a sabemos de cor (*par coeur*), a repetimos um certo número de vezes. Ela é assim impressa na memória. Em cada nova leitura há um avanço. Posteriormente, retomando como esta lição foi aprendida, visualizo cada uma das suas fases. Cada uma delas retornará agora em sua própria individualidade, como um acontecimento determinado. As duas são chamadas lembranças, mas são a mesma coisa?

A lembrança formada pela repetição é um hábito, *souvenir-habitude*, e a esta memória podemos retornar e refazer nossos passos uma vez já feitos. Decomposição e recomposição de uma ação total. É o que acontece dentro de um sistema fechado de movimentos

¹ Susan SONTAG, *Sobre Fotografia*, p.83

² O que não poderia ser alcançado com o filme colorido, pois em testes posteriores que fiz percebi que este sempre deixava manchas levemente coloridas nas fotografias ampliadas.

automáticos (*systeme clos de mouvements automatiques*).³ O aprendizado é sistematizado de forma que possamos acessá-lo posteriormente de maneira automática, como nos nossos movimentos – hábitos motores. O resultado deste primeiro sistema é uma *ação*.

No entanto, inverso a este primeiro caso, a lembrança de uma leitura particular distancia-se do hábito; *souvenir-image*. Ela acontece espontaneamente por um evento marcante, palavra ou fato únicos, tem data e local; não pode ser retomada a não ser como imagem. A memória que se reporta a este evento pode ser alongada ou diminuída em relação a sua temporalidade, ao contrário da anterior, que é retomada em sua ordem e tempo de acontecimento não só como imagem, mas também como ação. Bergson chama de *representação* o resultado desta leitura particular que fazemos.

Em suma:

*A lembrança espontânea é instantaneamente perfeita; o tempo não pode juntar nada à sua imagem sem a deturpar; ele conservará para esta memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança que é aprendida sairá do tempo na medida em que é melhor trabalhada; virá a ser mais e mais impessoal, mais e mais estrangeira à nossa vida passada.*⁴

Concernente ainda à repetição em relação à formação da memória, Dubois descreverá como Freud, ao longo dos seus escritos, valeu-se de uma série de metáforas na tentativa de descrever o funcionamento do aparelho psíquico tal como as lembranças inscrevem-se neste. Na metáfora que Dubois chama *arqueológica* são considerados os resíduos de Roma e Pompéia, sobre como estão dispostos e suas inteirezas.⁵ Estas duas cidades se apresentariam oportunamente como materializações arqueológicas de diferentes respostas para a questão da “conservação das impressões psíquicas” ou dos “traços mnésicos”. Roma com suas camadas históricas (“... imagem após imagem, camada após camada, como páginas de fotografias

³ Henri BERGSON, 1939, *Matière et memoire*, p. 47-54

⁴ *Ibid.*, p. 49, tradução da autora

⁵ Philippe DUBOIS, *O ato fotográfico*, p. 317-330

acumuladas – e em três dimensões...”⁶), construção sobre edifícios em ruínas, descaracterizados, torna-se cidade palimpsestica – destituindo a integridade de suas camadas; Pompéia, cidade sepultada sob as cinzas do Vesúvio que conservou seus habitantes no momento mesmo da tragédia, preserva quase integral seu passado (como um instantâneo). São duas temporalidades não inclusivas, o que criou um problema para Freud, pois se há:

*... por um lado, um tempo do acúmulo, da continuidade, da duração, da contemplação (...) ,mas fragmentária; por outro, um tempo da captura, do corte, do instante, da explosão, da unicidade -, mas totalizante. A dificuldade é evidente (...): ou é Roma, a multiplicidade de camadas, mas sempre em parcelas; ou é Pompéia, a integralidade preservada, mas então singular.*⁷

No entanto, não quero enquadrar meu trabalho em nenhuma destas propostas, evitando assim categorizações ou ilustrações, mas simplesmente examiná-lo junto a discursos que teorizam sobre a impressão da memória através da repetição, sobreposição de fatos e instantaneidade. Observar quais os resultados da comunicação entre um ato que se repete e a sua apreensão como imagem, seja mnêmica ou fotográfica. Ressaltar, enfim, como repetição e instantaneidade aproximam-se nestes casos.

3.2 Entre autorias: Posse, apropriação e propriedade

Das complicações técnicas que circundaram esta primeira série surgiu uma segunda possibilidade. Ao contrário de sobrepor instantâneos para *apagar* a imagem fotográfica, sobrepor para *construir a visibilidade* da imagem o que, certamente, não é a mesma coisa e instigava portanto outro tipo de abordagem. Por outro lado, ainda, há um segundo ponto fundamental de divergência entre estes trabalhos. A refotografia de uma fotografia já existente, em um caso, contraposta à produção de uma imagem *in loco*, no outro. Como esta fotografia poderá, copiada, fazer parte de outro discurso, considerando que a autoria daquilo que se copia também fará parte deste.

⁶ *Ibid.*, p. 319

⁷ *Ibid.*, p. 321

Clement Rosset esclarece o quanto a noção de duplo é fundamental no discurso metafísico. Desde Platão este discurso tem se estruturado sobre a idéia de que este mundo aqui não possui sentido em si, mas o recebe de outro, do qual se torna um duplo. Porém o platonismo, a seu ver, antes de ser uma filosofia do duplo, é uma filosofia do singular. É pela anedota do oráculo que Rosset exemplificará esta noção. O oráculo, ao ser consultado, prevê um acontecimento futuro e aquele que o ouve prepara-se para este acontecimento previsto, buscando evitá-lo, conforme transcorre a sua sina. Quando este se efetua, porém, e efetua-se de uma maneira diversa de como foi imaginado, o acontecimento real acaba por tornar-se um duplo do outro, daquele que foi antecipado imaginariamente: “Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto esta concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição de duplo”.⁸ O irônico aqui é, supondo que a duplicação implique um original e uma cópia, que, inversamente, o acontecimento original (real) torna-se uma cópia (duplo) daquele que foi primeiramente imaginado.

Sherrie Levine e Richard Prince, para ficar em poucos exemplos, são dois artistas que, no início e ao longo dos anos 80⁹, a partir de apropriações das imagens de outros fotógrafos, faziam as suas próprias. Prince terá como fonte imagens de revistas, jornais, etc, (de propagandas em geral) feitas por fotógrafos anônimos comerciais, as quais gerarão séries como “Cowboys”, “Sunset”, entre outras. Parece pertinente observar que refotografar uma imagem já existente traga certa leveza, como prefiro interpretar, ou “não-esforço” para o ato, como Prince coloca com certa recorrência ao longo dos seus textos.¹⁰ Não há nenhum tipo de atenção especial, pelo menos daquela que é exigida genericamente do fotógrafo, que deva ser

⁸ Clement ROSSET, *O real e seu duplo*, p. 46

⁹ O período corresponde ao que foi cunhado de “appropriation art”, uma tendência que visava questionar os valores de autoria, originalidade, unicidade, etc. Segundo Rosalind Krauss, o pós-estruturalismo está diretamente relacionado a estes artistas, apontando então uma nova perspectiva das relações de poder, como Foucault, por exemplo, analisa. Estas relações de poder presentes nos discursos farão com que estes já não sejam vistos como portadores de informações “objetivas”, mas como operações *disciplinares*. (KRAUSS, 2004, p.42-48)

¹⁰ “As a mode of production, rephotography can reproduce or “manage” an already existing photograph or picture effortlessly” ou “...re-photographing a published image is making a new picture effortlessly”.

direcionada às coisas no mesmo instante em que elas se apresentam para captar seja lá o que se deseje. E, apesar de concretizarem-se como fotografias, estas imagens de Prince estão mais próximas de uma visão crítica sobre a imagem fotográfica. O artista esclarecerá:

A refotografia é uma técnica para roubar (piratear) imagens já existentes, simulando mais do que copiando-as, “administrando-as” mais do que citando-as – re-produzindo seus efeitos e fazendo-as parecer tão naturais quanto quando foram produzidas, assim que apareceram pela primeira vez. Uma parecença mais do que uma reprodução, uma refotografia é essencialmente uma apropriação do que já é real de uma imagem existente e uma tentativa de adicionar ou adicionalizar esta realidade em algo mais real, um real virtuoso – uma realidade que tem a oportunidade de parecer real, mas uma realidade que não tem a menor chance de ser real.¹¹

“Simular” (*simulate*) é uma palavra que Prince prefere e difere de “copiar”. Uma cópia é feita à semelhança de outro objeto, dito original, e poderia substituí-lo sendo apreciada em seu lugar. As fotografias de Prince não são cópias de anúncios nem visam substituí-los, como uma estátua de gesso de um original em mármore. Não se trata também de uma falsificação. No entanto, as refotografias, segundo Prince, reivindicam uma relação de frescor, como se fossem vistas pela primeira vez; possibilidade negada às imagens que lhes dão origem. Estas estão comprometidas pela própria mídia que as veicula: meio dos anúncios de revistas, propagandas; um universo indistinto de cowboys. Simular no dicionário é definido *como fazer parecer real (o que por si não é)*. Hal Foster observará o uso destes termos tal como são distintos por Deleuze:

Mas o que é exatamente simulação? Gilles Deleuze distinguiu o simulacrum da cópia de duas maneiras: a cópia é “dotada de semelhança”, ao passo que o simulacrum não precisa ser; e a cópia produz o modelo como original, enquanto que o simulacrum “questiona a própria noção de cópia e modelo”.¹²

¹¹ “Rephotography is a technique for stealing (pirating) already existing images, simulating rather than copying them, “managing” rather than quoting them—re-producing their effect and look as naturally as they had been produced when they first appeared. A resemblance more than a reproduction, a rephotograph is essentially an appropriation of what’s already real about an existing image and an attempt to add on or additionalize this reality onto something more real, a virtuoso real—a reality that has the chances of looking real, but a reality that doesn’t have any chances of being real.” (http://www.richardprinceart.com/write_girlfriends.html), tradução da autora

¹² Hal FOSTER, *The Return of the Real*, p.104, tradução de Marilá Dardot

Rosalind Krauss¹³ resume *simulacrum* como uma cópia sem um original, uma cópia sem modelo, e Antoine Compagnon¹⁴, baseado também em Deleuze, como “cópia do não-ser”. Deleuze¹⁵ falará extensamente sobre como Platão diferiu o tratamento dado a estes dois conceitos – cópia e simulacro – inicialmente em *Fedro* e *O Político* e, posteriormente, em *O Sofista*. Em *Platão e o Simulacro*, distinguirá uma característica fundamental na teoria das Idéias de Platão, a qual estaria direcionada a fazer discriminações, diferenciar o original da cópia, modelo e simulacro; os quais, cópia e simulacro, esclarecerá mais adiante não tratarem-se de uma mesma coisa. Para diferenciar, divide-se em gêneros algo que antes era indistinto, porém não se trata também de uma mera distinção, mas, mais especificamente, de selecionar linhagens. “A essência da divisão não aparece em largura, na determinação de espécies de um gênero, mas em profundidade, na seleção da linhagem”.¹⁶

Em *O Sofista*, Platão já não procurará critérios para identificar o autêntico, porém para cercear o inautêntico, ou seja, o simulacro. Já aparece aí uma distinção entre as duas espécies de imagens, pois se a cópia assemelha-se à Idéia da coisa, modelando-se sobre ela, o simulacro guarda apenas uma semelhança superficial. Falar, no entanto, que este descende da cópia é passar ao largo do ponto principal: enquanto a cópia é uma imagem com semelhança, o simulacro é uma imagem dessemelhante. O homem torna-se um simulacro de Deus na medida em que, perdida a possibilidade de uma existência moral, tolhida pelo pecado, já não pode mais assemelhar-se à sua Idéia, restando apenas uma semelhança estética, a qual encobrirá uma dessemelhança essencial: “...o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma sensação de semelhança”.¹⁷

¹³ Rosalind KRAUSS, *Poststructuralism and deconstruction*, p. 47

¹⁴ Antoine COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p. 48

¹⁵ Gilles DELEUZE, *Lógica do sentido*, p.259 - 271

¹⁶ *Ibid.*, p. 260

¹⁷ *Ibid.*, p.264

3.2.1

Refotografando imagens que fazem parte do catálogo “First and Last” de Walker Evans – um registro fotográfico de uma família de meeiros do Alabama –, Sherrie Levine cria a série “After Walker Evans”. Esta, comparada com Prince, apresenta em seus trabalhos uma relação diferente com as imagens que lhes dão origem, dado que seus trabalhos são reproduções de fotografias “autorais”, de fotógrafos conhecidos e renomados, como Walker Evans, Edward Weston e Elliot Porter. Krauss destaca a leitura implícita que estas imagens fazem dos seus “originais”, como se estes, por sua vez, já fossem por si mesmos piratarias de um grande banco de imagens responsável por nossa educação visual. A simulação destas imagens, aceitando que estas mantenham uma relação problemática com seus originais, desestabilizando-os, complica conseqüentemente questões ligadas à autoria, contextualização e apreciação, tornando esta operação um gerenciamento de valores discursivos indistintos daqueles atribuídos às imagens fotográficas quando consideradas imagens puramente.

A noção de autoria, conforme foi examinada por Foucault, resulta de um regime de propriedade sobre textos que deu origem a uma série de regras sobre direitos autorais, tais como as conhecemos, desenvolvidas no final do séc. XVIII e início do XIX. Esta noção vai ser constituída num momento de individualização nas diversas áreas, passando aí, junto à definição de obra, a formar uma unidade primeira, sólida e fundamental na história dos conceitos.

Foucault pergunta: “como se pode definir uma obra?”¹⁸, pois a unidade que é por ela designada é tão problemática como aquela da individualidade do autor. O nome do autor não funcionará daí meramente como um nome próprio, pois, ao contrário deste, o nome do autor não aponta apenas para um indivíduo que por ele é nomeado, fazendo necessário remarcar incisivamente a distância entre o autor-indivíduo e a função-autor.¹⁹ O nome do autor poderá

¹⁸ Michel FOUCAULT, *O que é um autor?*, p.789-812

¹⁹ Giorgio AGAMBEN, *Profanações*, p.56

ter sua função completamente modificada caso uma obra que até então lhe é atribuída, o deixe de ser, ou, ao contrário, caso surjam novas obras sob o seu nome: “O autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras. É um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, se exclui, se seleciona, ...”²⁰ Há uma função classificatória que o nome do autor vai desempenhar em certa sociedade; um papel determinado em certos discursos. Num grupo de discursos, um modo de ser singular.

Sendo assim, a função-autor poderá ser resumida por quatro pontos principais. Ela estará ligada a um sistema que a exhibe, circunscreve e articula perante os diversos discursos e, apesar de caracterizada, não será exercida de maneira uniforme em todos os discursos, épocas e formas de civilização. Ao autor não será atribuído um discurso espontaneamente, mas sim através de uma variedade de operações muito específicas e complexas. E, por fim, já que não está ligada simplesmente a um indivíduo, como aquele que é designado pelo nome próprio, permite acomodar ao mesmo tempo diferentes egos. Agamben ressalta quais são as características desta função em nosso tempo:

...um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos, aos quais correspondem modos diferentes da própria função; a possibilidade de autenticar os textos, (...) ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes...

E, enfim:

*a possibilidade de construir uma função trans-discursiva, que constitui o autor, para além dos limites da sua obra, como “instaurador de discursividade”.*²¹

A questão posta é que sempre estas fotografias, ao terem como suas fontes fotografias de outras pessoas, autores, conhecidos ou não, lançarão um olhar crítico tanto sobre suas imagens quanto sobre os discursos que a elas estão vinculados. As operações de Prince e

²⁰ Conferência apresentada por Foucault na Universidade de Buffalo em 1971, *In*: AGAMBEN, 2007, p.56

²¹ Giorgio AGAMBEN, *Profanações*, p.56

Levine estão ligadas principalmente à desconstrução desta função e ao deslocamento destes problemas, agora nomeados e que a ela são atribuídos, para o primeiro plano.

Da minha perspectiva, os discursos – tal como foram apresentados no segundo capítulo – que estão envolvidos nesta fotografia de Bresson e os quais podem ser abrigados sob seu nome e sob o lema do *instante decisivo*, são fundamentalmente portadores de significado para o trabalho. A operação, de outra forma, poderia ter sido executada sobre uma fotografia feita por mim mesma, mas daí os pontos a serem relativizados pela operação da refotografia já seriam completamente diferentes, e este trabalho, certamente outro.

3.2.2

Sua maneira de fazê-lo novo era fazê-lo novamente, e fazê-lo novamente era suficiente para ele e, certamente, quase ele.

Richard Prince

“ ‘O primeiro que, cercando um terreno, lembrou-se de dizer isso é meu.’ Eis aí, segundo Rousseau, a origem da propriedade”.²² É desta forma que Compagnon introduzirá a noção de propriedade no capítulo “Posse, Apropriação e Propriedade” em “O trabalho da citação”, 1996. Segundo Compagnon, a propriedade se distingue da apropriação ou da posse, se opondo a estas por estar baseada sobre a questão do discurso, na medida em que se reconhece que o que faço meu é meu. Apropriação e posse só poderão ser concebidas a partir do momento em que a noção de propriedade se instaura. A autoria, uma vez pensada sob a insígnia da individualidade e singularidade de uma pessoa, constrói sua identidade e gera um problema a quem queira tomar-lhe posse.

Voltando a atenção para o sinal que marca a inserção do outro no meu texto, as aspas, estas anunciarão a posse isentando-me parcialmente. Na citação, o que as aspas dizem é que a palavra foi dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro. As aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor (sutil divisão entre

²² Antoine COMPAGNON, *O trabalho da citação*, p.92

sujeitos). As palavras que estão entre as aspas, aquelas da citação (posse), significam então uma renúncia tanto à enunciação quanto ao direito de autor. Igualmente, o re-enunciado das aspas valoriza por acentuação ou atenuação, pelo seu poder de distanciamento, a enunciação. No entanto, a dissimulação da escrita que é marcada por tantos desníveis (aspas, itálico), é também deslocada por toda leitura. Cabe a ela juntar, traçar a relação entre os citados e os citantes, e “não são as aspas que impedem esse gesto”.²³

A posse, a citação, é pela *vox*, pelas palavras, e a apropriação é tomada pela *sententia*, pelo pensamento. Os termos *vox* e *sententia*, utilizados por Compagnon, parodiam a divisão que Quintiliano²⁴ faz entre figuras de palavras (*figurae verborum*) e de pensamentos (*figurae sententiarum*) na retórica, cabendo aí dois tipos de repetição correspondentes: *repetitio verborum* e *repetitio sententiarum*:

A citação de pensamento, a repetitio sententiarum, é, evidentemente, a boa sententia: fica próxima das coisas, toca o sentido e os sentidos, sobrevive à sua enunciação, pois é antes de tudo conceitual. Em face dela, há uma figura desagradável, a da repetição cansativa, a das palavras: ela se chama vox e é a única que coincide com o nosso emprego atual da citação: segundo este, não cabe reproduzir o pensamento, mas redizer as palavras que uma vez já expressaram a coisa. A sententia, em suma, fornece o significado, enquanto a vox faz ressoar o significante. Não é indiferente que a repetitio verborum se chame vox. É o som (musical), a fala, a língua, a dicção.

A *vox* é a própria passagem ao ato como se, no último momento, fosse acrescentada ao discurso, alheia a todo esforço que o fez nascer; sua repetição é denegrida. Mas quando o todo do texto é uma citação? Quando tudo está escrito entre aspas? Ou quando o todo é uma citação que abdica das aspas? Intuo recair, neste momento, sobre o mesmo problema: aquele da cópia e do simulacro, *boas* e *más* imagens. Impossível, neste momento, não mencionar o famoso caso de Pierre Menard. Exceto que Menard fala por si e não dá seu lugar a outro, como na citação que abdica do direito da autoria; Menard toma posse dos dois (do texto e do direito de autor): “Ser, de algum modo, Cervantes e chegar a *Quixote* pareceu-lhe menos

²³ *Ibid.*, p.39

²⁴ Quintiliano é o autor de *Institutio oratoria*, uma obra romana clássica sobre a técnica da retórica composta por 12 volumes escrita no primeiro século D.C.. (Cf. YATES, Frances A; *The art of memory*, p.17-41)

árido – por conseguinte, menos interessante – do que continuar a ser Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard”.²⁵

Pierre Menard, personagem de Jorge Luis Borges reescreverá, palavra por palavra, Dom Quixote. No entanto, apesar de *verbalmente idênticos*, lê-se outro Quixote; lê-se o Quixote de Menard, *homem contemporâneo de La trahison des clerics e de Bertrand Russel*, um autor do início do século XX que se lança à tarefa quase impossível de escrever um romance de cavalaria ocorrido na Espanha do séc. XVII no espanhol comum à época. “Então, a mais exata repetição, tem, como correlato, o máximo de diferença...” (DELEUZE, 2006, p.18)

3.3 O eterno

O maior dos pesos – *E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo que lhe é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma seqüência e ordem (...) A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”*. – *Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”*. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e cada coisa, *“Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”*, pesaria sobre seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela?²⁶

Nietzsche apresentará desta forma o eterno retorno. Esta idéia nietzschiana foi profundamente estudada por Deleuze, que dará a ela uma interpretação a partir da *diferença*, recusando-se a observá-la como movimento cíclico e mecânico pautado no idêntico.²⁷ No entanto, como pensar a repetição a partir da diferença, sendo que repetir, genericamente, significa um retorno ao mesmo, ao que é igual? Em “Diferença e Repetição”, 2006, Deleuze já

²⁵ Jorge Luis BORGES, *Pierre Menard, autor de Quixote*, p.493

²⁶ Friedrich NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, p.230

²⁷ A interpretação do tempo não é sistematizada por Deleuze, mas Peter Pál Pelbart dedicou-se a delineá-la na sua tese de doutorado. O que será apresentado agora está pautado tanto no livro “Diferença e Repetição” quanto no livro de Pelbart, “O tempo não-reconciliado”, procedente de sua tese. (PELBART, 2007, p.132)

diz na introdução: “Não acrescentar uma segunda ou uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira à enésima potência. Sob esta relação da potência, a repetição inverte, interiorizando-se.”

Para Deleuze há entre a idéia do eterno retorno e aquela do simulacro, um forte elo. Se aquilo que retorna, ao mesmo tempo, é semelhante e divergente, constitui (ao contrário do que imaginamos) não a diferença a partir da semelhança, mas sim “o único Mesmo daquilo que difere”²⁸. A repetição para Deleuze acontece pela sua relação com algo único e singular. E, referindo-se ao que foi dito por Peguy, “... é a primeira ninféia de Monet que repete todas as outras.”²⁹ Deleuze sugere que a repetição é envolvida pela fina camada da diferença, se desfazendo a seu favor: “A diferença está entre duas repetições. Não será isto dizer, inversamente, que a repetição também está entre duas diferenças?”³⁰ Na repetição será eliminado não o diferente, mas aquilo que o subjuga.

O eterno retorno para Deleuze é o retorno da diferença, do outro, e não do mesmo. As implicações que este acarreta são, além da recusa de uma interpretação cíclica e mecânica, um querer verdadeiro. *O ser é seleção*, esta é a lição do eterno retorno, diz Deleuze. “O que quiseres, queira-o de tal modo que também queiras seu eterno retorno.”³¹ O querer verdadeiro, o querer infinitamente, elimina as meias-vontades. Só resistirá aquilo que, selecionado, resiste ao seu próprio retorno. Porém, tanto aquilo que é um querer fraco é eliminado quanto *o que resiste transmuta*. Pelbart completa afirmando que qualquer objeto, seja este vil ou baixo, quando compreendido num querer completo, irá modificar-se e distinguir-se de si mesmo – daquilo que era originalmente – na sua repetição.³² Por uma inversão, o pesado torna-se leve; a própria seleção será criação, faz a transmutação do que é selecionado. Talvez sejam estes os mesmos motivos que levarão Milan Kundera a concluir que no “mundo do eterno retorno,

²⁸ Gilles DELEUZE, *Lógica do sentido*, p.270

²⁹ Gilles DELEUZE, *Diferença e repetição*, p.20

³⁰ *Ibid.*, p.119

³¹ *Ibid.*, p.27

³² Peter Pál PELBART, *O tempo não-reconciliado*, p.134

cada gesto carrega o peso de uma insustentável leveza. Isso é o que fazia com que Nietzsche dissesse que a idéia do eterno retorno é o mais pesado dos fardos”.³³

3.3.1

Refotografar a fotografia também é fazer o rapaz e a poça e os fundos da Gare Saint Lazare, simbolicamente, retornarem. Retornarem pelo (e para o) ato mesmo da apreensão deste momento na imagem fotográfica. (Re)Afirmar o eterno pelo eterno da fotografia. Borges lembra que Plotino nas *Enéadas* já advertia que para definir o tempo é preciso conhecer antes a eternidade: “O tempo é um problema para nós, um tremendo e exigente problema, por ventura o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma fatigada esperança.”³⁴ A eternidade que tem como sua substância o tempo.

Tenho pensado objetivamente em três tipos de repetição que, até aqui, encontram-se implicadas. Primeiramente a repetição de um acontecimento que é inerente a toda e qualquer fotografia, impondo outra duração a este após o momento em que o registra como imagem (nas palavras de Barthes: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”³⁵). Em segundo lugar, a repetição da fotografia de um outro, a refotografia, no meu caso, a repetição da imagem de Bresson. Por último, a repetição presente em minha própria práxis que, para constituir a visibilidade da imagem, implica uma repetição exaustiva do ato fotográfico. Se por um lado fotografar uma fotografia traz certa vacuidade para o ato, ou não-esforço, como remarcou Prince, por outro, a sua repetição talvez provoque a re-inversão desta primeira possibilidade. A leveza e o peso do ato fotográfico, sendo ele também seleção do que retorna.

Quais são então as conseqüências relacionadas a este terceiro ponto? De outra maneira, quais são os pontos que estão relacionados à repetição do ato? Para Dubois a compulsão faz parte da própria natureza do ato fotográfico. Fotografa-se tudo, a seleção é posterior. Não cabe ao

³³ Milan KUNDERA, *A insustentável leveza do ser*, p.11

³⁴ Jorge Luis BORGES, *História da Eternidade*, p.387

³⁵ Roland BARTHES, *A câmara clara*, p.13

fotógrafo fazer uma foto, mas uma série delas, metralhar com a máquina. Não se trata da repetição dos assuntos, porém do ato, recomeçar, recuperar:

*Em foto, tudo é um problema de sucessividade. É a lógica do ato: local, transitória, singular. O tempo todo refeita, a foto, em seu princípio, é da ordem do performativo – na acepção lingüística do termo (quando dizer é fazer), bem como seu significado artístico (a “performance”).*³⁶

Acredito que as inversões neste trabalho desloquem o ato fotográfico para que este possa ser olhado por outro viés. Reduzir a fotografia às suas essencialidades – ao ato fotográfico, ao tempo de captação da imagem – e fazê-las retornar, repetindo-as. Para pensar estas essencialidades torna-se necessário observar o dispositivo que as sugere. Para tanto, o recurso usado é o da inversão, seja da seleção de uma imagem já existente que antecede o ato fotográfico substituindo aquela do encontro, seja da repetição sobre uma mesma imagem – aproximando, quem sabe, mais de um procedimento ligado à construção paulatina e repetitiva da imagem (diferente da *flânerie*) que, retomando Bergson, aproximam-se mais de uma (*souvenir-*) *habitude* do que de uma (*souvenir-*) *image*.

Bachelard distinguirá um *ato* de uma *ação* no momento em que analisa comparativamente as filosofias de Gaston Roupnel e Bergson, estando a primeira ligada ao ato e a segunda à ação. Pois o ato é instantâneo, uma decisão que contém toda a carga de originalidade em si. Já a ação é contínua, localizando-se entre a decisão e o seu objetivo.

A repetição presente nos dois trabalhos apresentados neste capítulo partem, ambas, da sobreposição que, em seu acúmulo, ora trabalha para o surgimento de uma imagem final, ora a faz sumir. O momento resoluto para acionar o dispositivo já se torna indiferente. A ação transmuta o ato num refazer-se contínuo, necessário, a despeito talvez de qualquer acuidade que lhe seja comumente associada. O objeto a ser fotografado continuará inerte depois e depois, indiferente ao tempo. Não será o encontro, mas o esforço. O instante fecundo, típico do

³⁶ Philippe DUBOIS, *O ato fotográfico*, p.162

ato fotográfico, é substituído por uma tomada que se repetirá tanto quanto for necessária, seguindo uma determinação prévia e pragmática.

3.4 Inconclusões sobre a perda do Instante decisivo

Pode-se considerar que o tempo dos antigos era constituído por blocos. Cada bloco de tempo possuía sua característica, sua qualidade, dependendo do acontecimento relevante que o preenchia (batalha, ciclo, geração, etc.). O tempo existia em função de um acontecimento (seu conteúdo) que lhe dava sentido, e o tempo adotava o relevo desse acontecimento. Os instantes-pico representavam o bloco de tempo por inteiro, assim como um gesto representa toda uma personalidade, ou um evento pode simbolizar uma época.

Mas o que acontece quando o tempo perde o seu relevo? Ou melhor, quando a ciência descobre que o tempo não depende dos acontecimentos que nele se desenrolam? Quando o tempo se desenrola por si e se torna uma variável independente de seu conteúdo? Quando já não se tem blocos de tempo qualitativos? (a qualidade variando em função do acontecimento que o recheava, tempo dos deuses, dos homens, das batalhas, da natureza, etc.)? Quando todos os instantes são equivalentes como pontos numa linha? Quando os blocos de tempo se diluem no interior de um tempo infinito, em que cada ponto, seja ele qual for, equivale a qualquer outro? Quando o tempo torna-se homogêneo e abstrato? (PELBART, 2007,P.86)

3.4.1

“... imagine você *no* ato, todos os sentidos à escuta, todo o seu ser concentrado ao mesmo tempo no controle dos parâmetros da tomada, na focalização sobre a cena e na espera do “momento decisivo”. (DUBOIS, 1993, p.90)

A idéia que me ocorreu inicialmente, e finalmente, foi a da perda do instante decisivo. Quando a subdivisão do instante em instantes fosse operada pela máquina, onde ele estaria precisamente? Em qual milissegundo? É o instante que se pronuncia ou é a fotografia que colherá este instante em meio aos outros e o tornará então, por uma inversão, decisivo? Se esta idéia, pela extrema adesão ou recusa desta a ela, inexistiria: ou todos os instantes são decisivos ou nenhum deles é. E se este instante acontece indefinidamente, ou se estes instantes acontecem indefinidamente, ou se nunca acontecem. O resultado, de qualquer forma, será o mesmo. E se ele se perde em si mesmo – por seus poros – e não conseguimos identificá-lo?



Berenice Abbott, Manhattan Skyline I, South Street and Jones Lane, 26 de Março, 1936



Eugène Atget, registro de Paris, 1910



Sherrie Levine, After Walker Eavens, 1981



Richard Prince, Untitled (cowboy), 1989



Untitled (cowboy), 1999

Conclusão

Ao longo deste trabalho alguns temas imprevistos tornaram-se extremamente valiosos. Nasceram conforme a pesquisa se desenvolvia. Entre eles, as diversas compreensões sobre o tempo, determinadas culturalmente, determinadas individualmente, criando imagens de ruptura e continuidade. Figuras de tempo surgidas nestas relações cotidianas de espera, tédio, apreensão. Paradoxalmente, de algo que se perde e que se ganha, da própria iminência da perda no mesmo instante em que surge. O que descrevo aqui, nesta conclusão, é uma visão mais pessoal sobre o tempo, pois tantas outras foram descritas ao longo dos capítulos. Aqui me permito fazer estas divagações frouxas.

A fotografia me pareceu interessante como ponto para questioná-lo, examiná-lo, como se ali, naquele movimento suspenso, pudesse olhar para o tempo como se estudasse atentamente um animal morto entregue à minha manipulação. Classificar, decompor, recompor, e assim descobrir por este exercício algo extravagante sobre esta coisa conhecida, condição cotidiana, que, ao longo desta prática, torna-se extraordinária. Exceto que através deste exame não cheguei a qualquer conclusão sobre como seria o tempo, nenhuma classificação correta, mas a algumas poucas sobre como o representamos. Se a fotografia destaca-se dentre os meios que utilizo é porque nela novas possibilidades foram delineando-se progressivamente à medida que desenvolvi meus trabalhos. Já o problema do tempo, este nunca me deixou, ou eu nunca o deixei.

Concluo, sobre estes trabalhos, que são exercícios, pensamentos sobre coisas que falam à minha sensibilidade. No entanto, não há muitas conclusões às quais chegar. É preferível deixá-las aos outros. Àqueles que lêem, àqueles que olham. Pois concluir questões tão laboriosamente articuladas, encerrá-las, fechá-las, seria, no mínimo, contraditório. Se existem práticas que nos devem respostas, conclusões, asserções, acredito que esta, em particular, deva plantar incertezas, semear dúvidas. Lugar comum na prática artística é reverberar (como faço aqui) que um trabalho concluso é, possivelmente, um trabalho morto.



Henri Cartier-Bresson, Derrière la Gare Saint-Lazare, Paris, 1932

Referências

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?*. In: Outra Travessia: revista de literatura, UFSC, n.5, (2º semestre), 2005, p.9-23
- _____. *Profanações*, São Paulo, Boitempo, 2007
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do Instante*. Campinas, Verus Editora, 2007
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004
- _____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984
- BAZIN, Andre. *The ontology of the photographic image*. In: Film Quarterly, vol.13, n.4, University of California, Summer 1960, p.4-9
- BELLOUR, Raymond. *Querelle des dispositifs (Battle of images)*. In: Art Press n.262, 1999
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Obras escolhidas vol.1: Magia e técnica, arte e política, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire: Essai sur La relation du corps à l'esprit*. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1939
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas – volume 1 (1923-1949)*. São Paulo, Editora Globo, 1999
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Perspectiva (Debates), 2008
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Eu, fotógrafo*, Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, dez/1970.
- CARVALHO, Victa de. *Dispositivo e Experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea*. In: Poiésis - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte / UFF, n. 12, Niterói, UFF, 2008
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1996
- DARDOT, Marilá. *A de Arte: A Coleção Duda Miranda*. dissertação / mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2003
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Minneapolis -London, University of Minnesota Press, 2006
- _____. *Conversações (1972-1990)*. Rio de Janeiro, Ed.34, 1992
- _____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro, Graal, 2006
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1974

_____. *O mistério de Ariana: cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*. Lisboa, Vega, 2005

DUBOIS, Philippe. *A linha geral (as máquinas de imagens)*. In: Cadernos de Antropologia e imagem (vol.9), n.2, Universidade do Estado do Rio de Janeiro / núcleo de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, 1999

_____. *A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação*. In: O fotográfico / org. Etienne Samain, São Paulo, SENAC, 2005

_____. *O ato fotográfico*. Campinas, Papyrus, 1993

ENTLER, Ronaldo. *Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes*. In: O fotográfico / org. Etienne Samain, São Paulo, SENAC, 2005

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002

FOSTER, Hal. *The return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. London, The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un Autor?*. In: Literatura y Conocimiento, Universidad de Los Andes, 1999

GARCIA, Janaina de Oliveira. *Imagens Migrantes*. dissertação / mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2007

GOMBRICH, Ernst Hans. *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. New York, Phaidon, 2002

JOHNSON, William S. e outros. *A history of photography: from 1839 to the present*. Köln, Taschen, 2005

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1990

_____. *Poststructuralism and deconstruction*. In: Art since 1900, London, Thomas and Hudson, 2004

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte; ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo, Iluminuras / Biblioteca Pólen, 1998

MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia Pensante*. São Paulo, SENAC, 1997

_____. *Fotografia pensante ou fazendo a luz das lanternas percorrer os tetos e as paredes de Olduvai*. Tese / doutorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 1998

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001

NITSCHE, Maria do Carmo Gross. *Projeto para a construção de um céu*. Dissertação / mestrado, Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1981

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva (Coleção Estudos), 2007

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas, Papirus, 1996

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004

TASSINARI, Alberto. *O instante radiante*. In: 8 x fotografia: ensaios / org. Lorenzo Mammi e Lilia Moritz Schwarcz, São Paulo, Companhia das Letras, 2008

YATES, Frances A. *The art of memory*, London, Pimlico, 1996

sites

<http://www.henricartierbresson.org/>

<http://www.magnumphotos.com/>

<http://www.sugimotohiroshi.com/>

<http://www.richardprinceart.com/>

<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/wesely/wesely.asp>

<http://www.wesely.org/>

filmes

Henri Cartier-Bresson: point d'interrogation. Dirigido por Sarah Moon. Take Five Production, 1994. 38 minutos, P&B

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)